أفلام ومناهج

بيل نيكولز

نصوص نقدية ونظرية مختارة

الجزء الأول

[النقد السياقى]

ترجمة: حسين بيومى

903

المشروع القومى للترجمة

المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومى للترجمة

أفـــلام ومناهـــج

نصوص نقدية ونظرية مختارة

(الجزء الأول)

النقد السياقى

تحرير: بيـــل نيكـــولز
ترجمة: حـــسين بيـــومى

المجلس الأعلى للثقافة
٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٩٠٣
- أفلام ومناهج
  الجزء الأول ـ النقد السياقى
- بيل نيكولز
- حسين بيومى
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة الجزء الأول من كتاب

Movies and Methods An Anthology
Edited by Bill Nichols

Published by arrangement
with the University of California Press.

شارع الجبلاية بالأوبرا ـ الجزيرة ـ القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤
EL Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo
TEL: 7352396 Fax: 7358084

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة.

المحتويات

إهداء

إلى ذكرى صديقى الناقد الكبير فتحى فرج

تقديرًا لدوره فى إرساء أسس نقد سينمائى منهجى

تقديم الترجمة

لابد من الاعتراف بأن حركة ترجمة كتب السينما عمومًا، وما يتعلق منها بالنقد والنظرية خصوصًا، ما تزال تعتمد على جهود فردية لنقاد وباحثين، وعلى تشجيع جهات النشر التابعة للدولة وتحديدًا على مدى اهتمام القائمين على أمور النشر فى تلك الجهات بالسينما وإدراكهم لوجهيها – المتناقضين أحيانًا والمتكاملين أحيانًا أخرى– كوسيط جماهيرى وكفن رفيع.

وهذا الكتاب، وهو مثال على ذلك، يعد إضافة مهمة إلى كتب السينما المترجمة فى مجالى النقد والنظرية؛ فرغم وجود القليل جدا من الكتب المترجمة – قياسًا إلى مئات الكتب الصادرة بالإنجليزية والفرنسية– المعنية بالنقد والنظرية، فإن معظمها وخصوصًا فى مجال النقد تجميع لمقالات مؤلف واحد أو نقاد بلد واحد، كما أن كتب النظرية تكاد تكون قد توقفت عند حدود النظريات الكلاسيكية ولم تتعدها إلى النظريات الأحدث. أما هذا الكتاب فإنه يعتمد على منهاجية واضحة فى اختيار نصوصه كما يشير عنوانه وكما يتأكد من خلال القراءة، فالمحرر قام بتجميع المقالات والدراسات هنا تحت عناوين لمناهج مختلفة مثل النقد السياسى، ونقد النوع، ونقد المؤلف، والنقد النسوى؛ علاوة على فصله النقد السياقى عن نقد الشكل. وهو يقدم تبريرًا لمنهجيته فى مقدمته الضافية التى وفرت علىَّ جهد التعريف بالكثير فيما يتعلق بالكتاب، ولذا فإننى أنصح القارئ بقراءتها أولاً قبل البدء فى قراءة الكتاب، وإن كنت أشدد استكمالا للفائدة على ضرورة قراءة مقالات كل فصل حسب ترتيبها وأيضًا قراءة المقدمة الصغيرة التى يصدر بها المحرر كل نص من النصوص. وهى جميعها نصوص يصعب الحصول عليها من مصادرها المتناثرة مجمعة على هذا النحو.

بيل نيكولز محرر الكتاب هو أستاذ السينما فى جامعة سان فرانسيسكو منذ عام ١٩٨٧ وحتى الآن، وأستاذ زائر فى العديد من الجامعات الأمريكية والأسترالية. كما أنه ناقد سينمائى يمارس الكتاب النقدية فى المجالات السينمائية المتخصصة مثل "فيلم كوارترلى"، وقد أصدر ستة كتب، أربعة منها مؤلفة، أما الاثنان الآخران فهما مجلدان كبيران قام بتحريرهما تحت عنوان "أفلام ومناهج" أولهما صدر عام ١٩٧٦، والثانى (وهو استكمال للأول) صدر عام ١٩٨٣.

الكتاب الذى بين يدى القارئ هو ترجمة للجزء الأول من المجلد الأول، وهو النقد السياقى. ونظرا لضخامة المجلد (يشمل ثلاثة أجزاء)، فقد اتفق على إصدار ترجمته العربية فى ثلاثة كتب، كل كتاب يشمل جزءًا واحدًا. وعلى هذا فسوف يشمل الكتاب الثانى الجزء الثانى وهو "نقد الشكل". أما الكتاب الثالث فيشمل الجزء الثالث وهو نظرية السينما. وكلها تندرج تحت العنوان الشامل للمجلد "أفلام ومناهج".

إننى آمل أن يتحمس أحد محبى ونشطاء الثقافة السينمائية الرفيعة لترجمة المجلد الثانى الصادر عام ١٩٨٣، والذى يتضمن مناهج لم يشملها المجلد الأول بجانب مناهج أحدث واتجاهات جديدة مثل ما بعد البنيوية، والشكلية الجديدة، والظاهراتية... إلخ؛ حتى تثرى المكتبة العربية باكتمال ترجمة مجلدى "أفلام ومناهج"، اللذين يحويان معظم المناهج النقدية المعروفة حتى أوائل الثمانينيات.

إن عمق وتنظيم هذا الكتاب الضخم يجعلاه مصدرًا أساسيًا للثقافة السينمائية وتعليم السينما. ولذا آمل أن يكون محل ترحيب من أساتذة وطلاب السينما فى مصر، وفى البلدان العربية التى توجد بها أكاديميات أو معاهد أو أقسام جامعية لدراسة السينما. كما آمل أن يسهم فى تعميق الحوار أو الجدل الدائر حول قضايا النقد عند النقاد السينمائيين العرب. والكتاب بتقديمه نماذج نظرية وتطبيقية ربما يساعد القارئ العام فى تطوير ثقافته ومساعدته على مشاهدة الأفلام بنظرة جديدة.

احتاج العمل فى ترجمة هذا الكتاب إلى جهد إضافى، مثل مشاهدة أفلام وإعادة مشاهدة لأفلام، وإلى تدقيق معلومات ووضع هوامش إيضاحية، فضلاً عن

اقتراح ترجمة لبعض المصطلحات. لكن اكتشاف أننى تعلمت من خلال الترجمة أكثر مما أتعلم عادة من خلال القراءة هو مكافأة هذا الجهد. وبالنسبة للمصطلحات السينمائية استخدمت بصورة أساسية الترجمات التى اتفق عليها عمومًا، كما اعتمدت على معجم الفن السينمائى لأحمد كامل مرسى والدكتور مراد وهبة. وقد تأكدت لى بصورة قاطعة الحاجة إلى إصدار معجم سينمائى عربى جديد يشمل المصطلحات النقدية والنظرية علاوة على المصطلحات الفنية، وأن يراعى فى هذا المعجم وجود بعض الاختلافات فى المصطلحات الأمريكية عن مصطلحات اللغة الإنجليزية.

حرصت على وضع اسم الفيلم بلغته الأصلية حين يرد ذكره لأول مرة إلى جانب ترجمته العربية، كما حرصت على ذلك أيضًا بالنسبة لبعض المصطلحات النقدية أو التقنية أو الثقافية عمومًا.

إن تقديم الشكر واجب على لكل من ساهم فى ظهور هذه الترجمة، وفى مقدمتهم الأستاذ والصديق الناقد الكبير سمير فريد، الذى أعارنى نسخته الأصلية من هذا الكتاب الضخم واقترح على ترجمتها. كما أن الشكر واجب على لباقى الأساتذة من النقاد والفنانين وهم: د. صبحى شفيق، أحمد الحضرى، د. رفيق الصبان، مصطفى درويش، د. حسن عطية، د. طلعت شاهين، ضياء حسنى، عصام زكريا، خالد السرجانى، خليل كلفت، خالد عزت، وكذلك للآنسة الباحثة سها بيومى، لما قدموه من مساعدة سواء بإعارتى نسخًا من أفلام أو بالصبر على مناقشة مصطلح أو معلومة ما أو بترجمة أسماء أفلام من لغاتها الأصلية غير الإنجليزية مثل الفرنسية والإيطالية والإسبانية والألمانية.

وأخيرًا فإننى أود تقديم شكر خاص لزوجتى السيدة كوكب رجب التى راجعت البروفات الأولى للطباعة على الكمبيوتر وطابقتها على النسخة الخطية - حيث إنى لا أزال أستخدم القلم فى الكتابة - كما أنها كانت القارئة الأولى للكتاب واقترحت إضافة بعض الهوامش والإيضاحات، التى رأيت أنها ضرورية بالنسبة للقارئ العام.

حسين بيومى

مقدمة المحرر

قد يكون هناك جنون بالمناهج. غير أنه لا يمكن السماح بأن تصبح المنهجيات غايات، فهى وسائل وأدوات تساعد فى إنشاء نماذج فيما يتعلق بكيفية الأداء. وفى ظل سيطرة الفج أو الدوجمائى يمكن أن يكون وجود منهجية أسوأ من عدمه. إذ إنه قد يصبح سندًا عقليا للمبتذل، وتبريرا لاعتقاد شخص بأنه أصلح من الآخرين. ولكن حين تستخدم المنهجيات بحرص فإنها يمكن أن تكون ذات قيمة عظيمة. فقد يساعد منهج فى تشكيل أفكار سعيًا وراء ما هو أبعد من ذلك النوع من الذاتية البرجوازية، التى يصبح فيها الفكر المجرد للكاتب هو المعيار الوحيد للقيمة.

المنهجيات، إذن، أداة لمساعدة الكاتب والقارئ فى فهم العالم: كيف تترابط الأشياء؟ أو بتعبير أفضل، كيف تؤدى العلاقات وظائفها؟ إنها تقترح شكلاً، أى نسقًا أو نمطا يمكن تناوله ككل، وفحص عناصره، وتحرى علاقاته مع كليات أخرى (على سبيل المثال: فكرة النوع، أو فكرة المؤلف، أو الفكرة المتعلقة بالفيلم بوصفه أيديولوجية برجوازية أو بالسينما بوصفها نسق علامات). وتقترح المنهجيات كذلك موضعًا- وجهة نظر، تصبح الهموم المختلفة والسمات المتباينة، من زاويتها، بالغة الوضوح (على سبيل المثال: الأفكار المتكررة فى نقد النوع، والأنماط الأسلوبية فى نقد المؤلف؛ والظروف التاريخية أو العوامل المتوسطة اجتماعيا فى النقد الماركسى؛ والخواص الشكلية للصورة كعلامة فى السيميولوجيا). والمنهجيات، علاوة على ذلك، توفر أعرافًا لتنظيم الخبرة داخل أنماط للمعنى.

تتدخل المنهجيات بين الكاتب وموضوعه. وتتضمن أن الفن، أو الأشكال الأخرى من نشاط الإنسان يمكن أن تصبح مفهومة تمامًا بواسطة نموذج أو إطار

مفهومى يساعد فى تنظيم الانطباعات الشخصية. وبطرحها نماذج مفهومية مختلفة من أجل دراسة ظاهرة، توجد المنهجيات فروضًا عن كيف نرتب (على نحو اعتباطى تقريبًا، وفقًا لأهدافنا الأساسية) كونًا غير مميز من الخبرة لكى يصبح مفهومًا بصورة أفضل. وفى هذا الشأن تغدو المنهجيات مثل الأساطير؛ ومناقشة كلود ليفى شتراوس لمنهجه فى دراسة الأساطير والمناظرة الدائرة حول هذا المنهج، يوفر كلاهما توضيحًا قيمًا عن ما هى المنهجيات وعن كيفية استخدامها.

قد تقدم المناهج مفاهيم تفسيرية أو وصفية (على سبيل المثال: نظرية ماركسية عن الأيديولوجية أو تحليل لأعمال مخرج مؤلف يتعلق باستغراقه فى تيمات بعينها)، ولكنها فى كل حالة تقيد الكاتب بخطة متواصلة للإتقان والمراجعة لا تنتهى على الإطلاق. ولأن المنهجيات وسائل أو أدوات فإنها لا يمكن أن تكون إعلانًا عن اكتمال فهم الإنسان. وطالما أن الأفراد يسعون لتطبيق النماذج المفاهيمية على المواقف والأحداث المتغيرة دومًا، ولا يكيفون الخبرة الجديدة مع المقولات الجاهزة فلا يمكن للمنهجيات أن تتيبس داخل عقيدة. فهى ليست البداية والنهاية، وإنما يمكن أن تفيد كأداة قيِّمة فى البحث عن الفهم. (الدافع وراء ذلك البحث فى الثقافة السينمائية الحديثة هو فى الغالب دافع سياسى، وهو اتجاه يتخلل كثيرًا من الكتابات فى مختلف فصول هذا الكتاب).

المنهجيات، إذن، هى بؤرة الاهتمام الرئيسية لهذا الكتاب (الذى يحتوى على نصوص نقدية ونظرية مختارة -أنثولوجى- Anthology) وهى ليست محل هذا الاهتمام فى كُتُب (أنثولوجيات) سينمائية أخرى، مع أن الأسئلة المتعلقة بما هى السينما، وما هى النماذج التى تصفها على أحسن وجه، وما هى المفاهيم التى تساعد فى شرح وظائفها، قد أبرزت بجلاء على امتداد تاريخ دراستها. والمقالات المرتبة هنا تساعد فى تقديم إجابات عن تلك الأسئلة فيما يتعلق بكيفية مقاربة فيلم، كما أنها فى الوقت ذاته توفر استبصارات مهمة فى أسئلة أكثر خصوصية حول أفلام معينة أو مجموعة من الأفلام.

ولتلك الأسباب فكثير من المعرفة فى هذا الكتاب مدعاة للاحتفاء. وطالما أنه لا يمكن لكلمة أن تكون الكلمة النهائية، فالكثير من مقالات الكتاب يحرث أرضا جديدة، ويوسع حدودا قديمة، أو يدمج القديم بالجديد. وعلى سبيل المثال يعيِّن مقال بريان هندرسون المعنون «نموذجان لنظرية الفيلم» حدود ما كتب، ويتصور اتجاهات فيما يتشكل بدقة ووضوح. كما أن مقالات مثل «عاشت حياتها»، «فاشية أسرة»، «فرانك كابرا وسينما الشعبوية»، «بعض الموضوعات (الموتيفات) البصرية للفيلم الأسود»، «ميب، ميب»، «سينما نيكولاس راى»، «مستر لنكولن الشاب لجون فورد»، «سينما الشعر» تموج بحيوية الاكتشاف الطازج، وتطرح وتقدم أحيانا منهجيات جديدة، وتركز أحيانا أخرى على مشكلات قديمة بأفكار ثاقبة واضحة وجديدة.

توحى كتب (أنثولوجيات) أخرى كثيرة بوجود عشر قمم شامخة أو نحو ذلك فى نظرية السينما وفى النقد تستوجب تأملها ودراستها ككلاسيكيات، وهذه القمم شبيهة بنظرية بازان عن فيلم الغرب الكلاسيكى. أما هذا الكتاب فهو احتجاج ضد إغراء رؤية الماضى كشىء منفصل، تشكَّل وتحدَّد على أيدى رجال عظماء يتعين علينا أن نجل إنجازهم إلى الأبد. وهو مكرس لكتابة تستخدم الماضى كى تغيره، ولكتابة تعلن أن دراسة السينما هى دراسة حية وبحالة جيدة، وأنها مليئة بالمناظرات حول التعريفات والأولويات والمنهجيات مثلها مثل أى مجال آخر من مجالات الفن أو الدراسات الثقافية. ومقالات مثل «نحو أسلوب غير برجوازى لآلة التصوير السينمائى»، «الشفرة المرشدة فى السينما الكلاسيكية»، «سينما الشعر»، «تعبيرات الشفرة السينمائية» تفحص وتسبر أغوار القضايا الجوهرية المتعلقة بطبيعة السينما – كيف يُبنى الفيلم؟ وهل يُبنى كلغة؟ وكيف تستخدم السينما التقنية والأسلوب لتحقيق أهداف جمالية؟ كيف ترتبط بأشكال الاتصال الأوسع وبالخصائص الأساسية للسياق الأيديولوجى والتاريخى الذى تنتج فيه؟ ولا أستطيع أن أتصور طرح مزيد من الأسئلة فيما يتعلق بأى نقد فنى، سواء فى الماضى أو فى الحاضر. كما لا أستطيع أن أتصور تحقيق المزيد من التقدم إذا سرنا نحو

المستقبل ناظرين إلى الخلف، أو إذا مضينا محايدين، ننتظر أن يفصل آخرون الزائل عن الباقى. وننتظر إطاعة لأوامر، انتظارًا قد يطول إلى الأبد.

ورغم ذلك فتمجيد الماضى يستلزم معرفة شىء ما عنه. فالنصوص الأساسية لإيزنشتاين، وبودوفكين، وبالاش، وآرنهايم، وبازان، وكراكاور فى النظرية، والنصوص الأساسية أيضًا للندساى، وفيرجيسون، وفاربر، وجرين، وآجى، وبوتامكين[١]، ووارشو فى النقد؛ وكذلك النصوص الأساسية لروثا، وجريفيث، وجاكوبس، وكراكاور، وسادول، وبراونلو، وآيزنر فى التاريخ - كل تلك النصوص متاحة بسهولة فى مكان آخر، ولكنها تشكل كتل البناء للكثير مما يتضمنه هذا الكتاب[٢].

فى النظرية والنقد استوعبت فروض ونظرات ثاقبة لكتاب أوائل داخل إشكاليات تركزت حول تفاعل المشاهد مع الشاشة، والأسلوب البصرى، وتطبيقات المناهج السيميولوجية والبنيوية فى دراسة السينما. ويكشف تحرى تلك المجالات أن التطورات الجديدة لا تحدث بين عشية وضحاها ولا على نحو فجائى. فالعمل فى السيميولوجيا والبنيوية، ما يزال وإلى حد كبير، فى مرحلة، العوامل الحاسمة النهائية فيها سيئة التعريف وربما غامضة (ويرجع هذا فى نظرى، جزئيا، إلى أن كثيرًا من العمل الأكثر شهرة قائم على أساس النموذج غير الوافى لعلم اللغة البنيوى). ويعمل الكُتاب المعاصرون، وإلى حد كبير أيضا، متعاونين: إما على نحو صريح كما فى النصوص الجماعية لمحررى «كراسات السينما» Cahiers du Cinema، على غرار تعاون سولاناس وجيتينو، بالاش وبيترسون، وإما بصورة ضمنية كما فى المقالات التى يتم فيها تبادل الإحالة لكل من ميتز، إيكو، وولين، أبرامسون، كاتب هذه السطور، بازولينى، حيث يجرى باستمرار تعديل مباشر لنصوص الآخرين، أو يوجد انسجام معها.

النطاق الفعلى، الذى طورت إليه المناهج، فى الأنثروبولوجيا، وعلم اللغة، والتحليل النفسى، والماركسية، والذى تدور داخل إطاره الكتابات السينمائية الحديثة،

يشير كذلك إلى المدى الذى أصبحت دراسة السينما عنده لا تعد استمرارًا لكتابات الرواد المنعزلة ذات الخصوصية الفردية فى التفكير، بل تعد وبدلاً من ذلك نضالا جماعيا لرجال ونساء، لهم خلفيات متنوعة، ويعالجون موضوعًا واحدا، هو السينما، وبناء على ذلك فإمكانية أن نكتشف الآن شخصًا مثل سيجفريد كراكاور، الذى طور نظرية جمالية للسينما فى كتابه «فى نظرية السينما» والتى تشبه بصورة مدهشة النظرية التى طورها بازان من قبل، ودون رجوعه إلى نظرية بازان على الإطلاق، هذه الإمكانية غير واردة الآن تقريبا. ومهما كانت الظروف فإن تبادل المعلومات يتزايد بشدة على كل المستويات، وتعكس الكتابات السينمائية الحديثة ذلك المناخ، بما فيه من قابلية للتأثر بالموضات. وجانب من قبول السيميولوجيا والبنيوية فى السينما هو بوضوح تماشٍ مع الموضة (وسوف يتبع ذلك تحرر من الوهم، أو رفض للمفهوم بكامله بسبب ارتباطه بالتحايل كوسيلة للرواج). ولكن فى حين أن الموضات تجيء وتذهب (ويبدو الآن أن الموضة تتغير من ليفى شتراوس ودى سوسير إلى فرويد وبريخت) فإن المبادئ والإنجازات المنهجية تبقى. ويمكن أن تُحسَّن أو تُعدَّل أو تُقلْب بعمل أكثر جهدًا – عمل من النوع المتمثل فى المقالات المجمعة هنا.

هناك مبدأ مهم آخر فى صميم تنظيم هذا الكتاب، يوضحه نص كراسات السينما عن فيلم مستر لنكولن الشاب، وهو أن أيا من تلك المناهج المأخوذة هنا بعين الاعتبار يمكن ضمه إلى مناهج أخرى أو تعديله بإدماج مبادئ تفسيرية من حقول معرفية أخرى (مثل محاولات إدخال مبادئ من الأنثروبولوجيا البنيوية فى نقد المؤلف). وبالمثل، فالمقدمات المنطقية النظرية التى تشكل الأساس للكثير من تلك المناهج لا تنشأ داخل دراسة سينمائية أو حتى داخل الإستطيقا العامة، ولكنها تأتى غالبًا من الفلسفة وعلم اللغة وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا وعلم النفس والماركسية أو الفينومينولوجيا (علم دراسة الظواهر)، والتوليفة الناتجة عن تداخلها كحقول معرفية تصبح مصدر حيوية عظيمة. كما أن العرض الواضح والمجرد لمنهج ليس هدف الناقد؛ فالمناهج أدوات نقل للفكر، ووسيلة لهدف، وأساليب لبناء

المعرفة من أجل زيادة الفهم، وليست أساليب لتجزئة الفهم من أجل زيادة البناء. ولهذا ينبغي ألا نضطرب على الإطلاق حين نجد أن المقالات المجمعة في هذا الكتاب تبتعد عن التعريفات المجردة أو الدوائر المعرفية المحصورة بشدة.

وبناء على ذلك فإن هذه النصوص «الأنثولوجيا» سوف تفحص نطاقا من المناهج النقدية القابلة للتطبيق فى دراسة السينما، وسوف توفر أمثلة مفيدة عن إمكانية تطبيق تلك المناهج فى دراسة وتقييم أفلام محددة. وهى تضع تقاليد أقدم بجانب تقاليد أحدث، وتلقى الضوء على حدود المناهج التى كانت منتشرة فيما مضى، وتؤسس قرينة تاريخية للمناهج التى ما تزال قيد الصياغة. وسيكون التشديد على المناهج بدرجة أكبر من التشديد على الأفلام الكلاسيكية أو الروائع، ولهذا فإن أفلام الحركة action films، وأفلام حرف B، والفيلم الأسود، والمخرجين المهملين (مثل نيكولاس راى، وسام فوللر)، وأنواع أفلام (مثل الفيلم الإثنوجرافى وفيلم الرسوم المتحركة) قد يكون النظر فيها مفيدا. وهذه «الأنثولوجيا»، عموما، معدة لتقدم تبصرا فى تطور وتنوع النقد السينمائى. وعلاوة على ذلك فهى تتيح للقارئ أن يعاين تلك المناهج، وأن يكتسب فهمًا جديدًا لطبيعة السينما، وأن يكتشف المبادئ التى تشحذ وتصقل تقييمه لأى فيلم، وتوسع مداركه فى الاستجابة للبيئة، برهافة حس ووضوح قدر المستطاع، سواء أكانت تلك البيئة داخل شريط سينمائى أم بيئة حقيقية. وهذا هو هدف كل النظريات وكل النقد، والمقالات المختارة والمجمعة فى هذا الكتاب، كما أتصور، تضرب مثلا على السعى وراء ذلك الهدف.

هناك بعض الملاحظات حول كيفية استخدام هذا الكتاب: فى كل فصل توضع المقالات وراء بعضها بترتيب خاص، يراعى فيه إن كانت تحيل إلى أفكار وردت لأول مرة فى المقال الأول، ومن ثم فإن قراءة المقالات فى فصل ما بالتتابع هو الطريقة الأمثل، وعلى الأخص فى فصل السيميولوجيا- البنيوية حيث يوجد كم كبير من الإحالة والمناظرة.

وتبدأ الفصول، عادة، بمقال يعرض صيغة ما لمنظور تاريخي يتعلق بمشكلات خاصة بمنهجية أو استعمال هذه المنهجية. وكثيرا ما تختتم الفصول بمقال يقترح، بطريقة ما، إعادة لتعريفات أو اتجاهات جديدة في استعمال منهج. وتلي مقدمة المحرر الخاصة بكل فصل اقتراحات بمراجع، من أجل مزيد من الاطلاع في الموضوع محل البحث. وباستثناء فصل نقد المؤلف، حيث تحيل القائمة المقترحة إلى مقالات تناقش المنهجية على نحو دقيق، فالمقصود من باقي القوائم هو أن تكون أدلة عامة إلى مواد إضافية توظف المنهج الخاضع للبحث. وهي معدة أو مقصود بها أن تكون اقتراحات لا مراجع شاملة. (حيث تركز على مقالات المجلات ولا تركز على الكتب، بل إنها حتى لا تستنفد هذا المجال). ويمكن العثور على مادة إضافية بالرجوع إلى:

The Critical Index, John C. Geralch and Lana Geralch, editors (New York, Teachers College Press, 1974); The New Film Index, Richard Dayer Mac Cann and Edward S. Perry, editors (New York, E.P. Dutton, 1975); and Retrospective Index to Film Periodicals, 1930-1971, Linda Batty (New York and London, R. R. Bowker, 1975).

هذه «الأنثولوجيا» مقسمة، وبمعيار مفهومي لأبعد حد، إلى ثلاثة أجزاء رئيسية: النقد السياقي، نقد الشكل، النظرية؛ وهذه العناوين مصطلحات تحتاج لبعض التوضيح. النقد السياقي Contextual Criticism يمارسه من سماهم أندرو ساريس Andrew Sarris «نقاد الغابة» (مقارنة بـ«نقاد الشجرة» المعنيين بسينما المؤلف، وهم من يدرسون أفلام مخرجين متفردين أو يفحصون أفلامًا نموذجية، ولا يهتمون بالاتجاهات العامة أو الصلات الاجتماعية). والمبدأ الفاعل في النقد السياقي هو استخلاص الجوانب وثيقة الصلة بموضوع فيلم أو سلسلة من الأفلام لمناقشتها داخل سياق أوسع. أما إغفاله الأكبر الوحيد فهو مسألة الأسلوب. والنقد السياقي في جوانبه الخشنة – سواء أكانت يُونجية أم فرويدية أم اجتماعية أم

ماركسية – يستطيع ببساطة أن ينتزع وينـزح الكمية المطلوبة من «رموز مضمون» فيلم ما، مثل الأعراض العصابية والمقايضات، و«صور» الاغتراب أو الوفرة (المبسطة بأفلام أنطونيونى وأفلام هوليوود)، أو الأيديولوجية البرجوازية. أما فى جوانبه المصقولة بدرجة أكبر، وفيما بين النقاد المعاصرين، الذين لم يستطيعوا إلا أن يتأثروا بتطورات نقد ونظرية الشكل، فإن النقد السياقى يبدى اهتمامًا أشد بربط الفيلم كوحدة كاملة بالوحدة الأكبر الذى أنتج فيها. ومن ثم تلعب اعتبارات الأسلوب والتنظيم البنيوى الأساسى دورًا يمكن إدراكه فى المقالات الموجودة فى فصلى النقد السياسى والنقد النسوى. وهناك مناهج مماثلة أخرى ليست متضمنة هنا، وإن كانت متيسرة بسهولة فى مكان آخر مثل النقد السيكولوجى (باركر تايلر)، والنقد الاجتماعى (هربرت جانز، جارفى، تيرى لوفيلل)، والنقد السيكولوجى الاجتماعى (روبرت وارشو، باربارا ديمنج، سيجفريد كراكاور). وقد بدأ النقد السياقى، عموما، على مستوى المتابعة النقدية reviewing، حيث يواصل النمو بقوة؛ وبكتاب بول روثا «السينما حتى الآن» (عام ١٩٣٠) The Film Til Now أسس النقد السياقى اللبنة الأولى فى الكتابات التاريخية، التى تعززت بمعظم الكتابات السينمائية التاريخية اللاحقة.

نقد الشكل يُعنى فى المقام الأول بالعلاقات الداخلية للفن، كيف يُؤسَّس عمل ما؟ وكيف تترابط الأعمال المختلفة كل بالآخر باستخدامها للأيقنة، والموضوعات (الموتيفات)، والإيقاع، وهلم جرا؟، وإذا نظر فيه إلى المسائل السياقية فإن هذا يعد شيئًا ثانويا. وقد بدأ نقد الشكل، بالنسبة للسينما عموما، على المستوى النظرى. حيث تناول إيزنشتاين، وبالاش، ولندجرن، وبودوفكين، وسبوتسوود وآرنهايم، وكراكاور وآخرون عناصر متكررة محددة، اعتبروها جانبا من جوهر الفيلم وجعلوها أساس نظرية. وكانت النظرية آنئذ مرتبطة بفكرة الفيلم «الجيد»، ولهذا أصبحت نقطة انطلاق من أجل الجمالى، قبل أن تصبح هى ذاتها محكمة تمامًا، وقبل أن تحقق نتائجها، التى أدت إلى أشكال من المفاهيم الدوجمائية، يشرحها ف. ف. بركنز فى فصل نظرية الفيلم.

ظلت عملية إحكام نظرية للسينما متجزئة نسبيا، وأنتجت أحيانًا وبكثافة فروضًا محدودة يصعب الدفاع عنها، ولم تستطع مواجهة تحدى التكنولوجيا الجديدة (ولنتذكر تحفظات الذم حين أدخل الصوت إلى الفيلم) أو الفروض غير المتبلورة بصورة تدعو إلى اليأس (مثل تعريفات كراكاور المتعددة لـ «الواقعية» والتى تخلصت السينما من أدرانها). وكان هناك جهد ضئيل لإكمال التوازن الذى يخص النظرية أصلا: صيغة الفروض أو النماذج التى يمكن التأكد من صحتها بالتجربة. ورغم تلك الصعوبات المبكرة. فإن كتابات إيزنشتاين وبازان، على الأخص، تصنَّف ضمن الدراسات الأشد حسمًا فى دراسة السينما – كما سيتبين من خلال عدد مرات الإحالة إليها من جانب كُتاب تالين لهما. وتوفر تلك الكتابات كتل البناء الأساسية للنقد المنهجى وتوسعات نظرية الفيلم الحديثة التى يتضمنها هذا الكتاب.

ومع هذا لم يكن نقد الشكل يحوم فى الخلفية انتظارًا لنظرية وافية تدعمه، وعلى الرغم من العمل النظرى المحدود ظل يستمد الكثير من قيِمَه من الأشياء الإضافية الاجتماعية، أو الذوق، التى اجتازت تغيرات قاسية أثناء سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية، حين أصبحت فكرة نقد المؤلف auteur criticism واضحة المعالم لأول مرة. وكثير من هذه التغيرات يجرى تحليله ببراعة فى فصل «المخرجون المؤلفون ومصانع الأحلام» من كتاب رايموند ديرجنات المعنون Films and Feeling. والتغير الأكثر أهمية كان واضحًا فى الاتجاه الذاتى – البصرى، وفى اتجاه تعبير الفيلم عن الذات داخل كتابات مجلات سينمائية مثل سيكوينس آند موفى Sequence and Movie فى إنجلترا، وكاييه دو سينيما (كراسات السينما) فى فرنسا. وأصبح هذا التناول معروفا باسم نقد المؤلف، وإن كانت الفكرة المتعلقة بالمخرج بوصفه المؤلف الأصلى لم تنشأ داخل هاتين المجلتين، ولم تكن متطابقة مع تجلياتهما المتطرفة لأقصى درجة (والتى كانت بسبيلها لتأسيس تراتبيات صارمة إلى الحد الذى يصبح فيه أى فيلم لفورد، مثلا، أعظم قيمة من أى فيلم لهيوستون). ويولى كثير من مؤرخى ونقاد «الغابة» اهتمامًا كبيرًا بالمخرج كمؤلف، ولكن تقديرهم له غالبا ما يكون بسبب وعيه الاجتماعى أو

حسه الأخلاقى؛ فى حين أن نقاد المؤلف يقدرون المخرج، أولا وقبل كل شىء، على أساس المعنى الداخلى لفيلمه، أو من أجل «حيوية الروح» حسب تعبير ساريس. والنبرة الجريئة غير التاريخية تقريبا لبعض نقد المؤلف، والتى تظهر بوضوح فى تقديم ساريس لكتابه «السينما الأمريكية» يتضمنها هذا الكتاب. وهكذا بدأ نقاد المؤلف فى اكتشاف فنانين، فى حين اعتبروا آخرين مجرد مستأجرين أو موظفين فى نظام الأستوديو المبهرج. وأصبح هؤلاء النقاد قوة بالغة الأهمية بسبب قصر مجال مناقشاتهم على مؤلف وحيد، وهم يرفضون أن ينزحوا نحو «تيمات» أو «رسائل» دون النظر فى الأسلوب البصرى، أو مبادئ الشكل الخاصة بالبنية العضوية للفيلم، ليوسعوا بهذا المساحة المفتوحة أمام النقد السينمائى الجاد عدة أضعاف، بتشديدهم على الجمالى بدرجة أكبر من الاجتماعى.

ورغم افتقار جانبه الأكبر إلى وضع تاريخى وأيديولوجى، فقد أجاز نقد المؤلف تكيفا نقديا شبه معقول بين شكل لفن شعبى ومناهج شكلية للتحليل. واحتفظ، مع ذلك، بآثار من التقاليد الأولى للسينما كفن رفيع، وخاصة بالنسبة لمفهوم شخصية الفنان كما تبدو من خلال «المعانى الداخلية»، المستترة داخل فنه بتلوينات الأسلوب. وقد أبدى هذا الاتجاه اهتمامًا قليلا نسبيا بالأصول المشتركة للسينما، ومال إلى إغفال فئات سينمائية ضخمت أعمال كاملة لفنان واحد مثل مدارس الأنواع أو المدارس الأسلوبية كالتعبيرية أو الواقعية الاجتماعية. ويعمل نقاد المؤلف على معالجة أوجه القصور هذه منذ سنوات قليلة (مقال روبين وود عن فيلم «أن تملك أو لا تملك» مثال ممتاز على هذه النزعة).

تبنى نقد المؤلف أيضًا اتجاهًا رومانسيا فى أساسه، يقدر «الوحدة العضوية» و«الترابط المنطقى» و«الثراء» وما شابه[٣] وقد جرت مناظرة سجالية طويلة حول هذا الاتجاه بالتحديد فى عدة أعداد من مجلة سكرين Screen بين روبين وود وآلان لوفيلل؛ ويجادل الأخير دفاعًا عن مقاربة بنيوية لأفلام وأعمال كاملة لمخرجين مؤلفين[٤].

ورغم صعوبة تحديد من الفائز فى هذه المناظرة الخاصة، فإن معظم التطورات الأكثر جدة فى نظرية الشكل وفى النقد وضعت فكرة الوحدة العضوية محل تساؤل جاد باستمرار. ويبقى نقد الشكل كمنهج معنيا لحد كبير بفهم الفيلم ككل، ومعنيا بإتقان الوحدات - مثل الأبنية والشفرات والأنساق - التى تشكل ذلك الكل. ويظل الإصرار على أن الكل أكبر من حاصل جمع أجزائه جانبًا أساسيا من الهيكل النظرى، ولكن فى حين اعتبر ناقد المؤلف ذو التوجه الرومانسى أن الفائض هو حصة ربح «الكلية، والتناغم، والتألق» (بكلمات ستيفين ديدالوس) فإن نقاد الشكل ذوى الاتجاه الماركسى أو البنيوى أو السيميولوجى يرون أن الفائض يتألف من فجوات، وإغفالات Omissions، وقيود، أو حتى من «إغفالات بنائية» (التشديد على ما لا يقال أكثر من التشديد على ما يقال). ويوظف مقال كراسات السينما عن فيلم مستر لنكولن الشاب هذه المقاربة بصراحة أشد، وباختلاف ملحوظ عن مناقشة سيرجى إيزنشتاين للفيلم ذاته (فى مقال: «مستر لنكولن بإخراج مستر فورد» ضمن كتاب مقالات سينمائية ومحاضرة Film Essays and a Lecture). ويشير مقال كراسات السينما المعنون «السينما/ الأيديولوجية/ النقد» (فى فصل النقد السياسى) إلى الكيفية التى يمكن أن تنشأ بها هذه الفجوات داخل فيلم ما بفعل الأيديولوجيات السائدة، والظروف الخاصة المحيطة والمتشابكة. والكل أكبر من حاصل جمع أجزائه لأن الأجزاء تشكل أنماط التداخل، وهى أنماط يمكن لناقد الشكل أن يعمل على توضيح خصائصها، وألا يجعلها مبهمة من خلال رغبة فى التناغم. وكما سنرى بمزيد من التفصيل فيما بعد فهذا الصنف من التوضيح يتضمن صلة وثيقة بالفروض الفاعلة لماركس، وفرويد، وليفى شتراوس، حيث شارك كل منهم فى مفهوم «البنية العميقة» بوصفه المبدأ المنظِّم للمعطيات التجريبية (الإمبريقية) أو المعطيات المدركة بسهولة.

إن رد فعل نقد المؤلف تجاه الأشكال المبتذلة من النقد السياقى - علاوة على كثير من التضمينات المهملة تقريبًا لمنظرين أوائل، وعلى الأخص إيزنشتاين ومدرسة الكتاب الشكليين الروس بكاملها - أسهم فى تداخل متزايد للحقول

المعرفية، وفى مقاربة، مؤسسة نظريا، لنقد الشكل. كما أن مناهج السيميولوجيا، والبنيوية، وتقنيات التحليل البصرى الموجودة فى نقد الإخراج (الميزانسين) mise-en-scéne ونقد المؤلف، هى جميعها ومن نواح متعددة أقصى ما وصل إليه النقد السينمائى الآن، وهى الحدود التى يكون الحوار والمناظرة والاستكشاف عندها الأكثر قوة.

حتى سنوات قليلة خلت لم تقدم الصحافة السينمائية فى هذا البلد سوى مقالاً عرضيا يستخدم بوضوح المنهجية الشكلية أو السياقية بدقة، فقد كانت معظم مقالات تلك الصحافة نقدا يغلب عليه الطابع الذاتى، وتأملات فى معالجة السينما لأمور محلية. ومع ذلك، فمنذ عهد قريب جدا نشرت مجلات فيلم كوارترلى Film Quarterly، فيلم كومنت Film Comment، سينما Cinema، وومين آند فيلم Women & Film، ديسمبر December، ذى فلفيت لايت تراب The Velvet Light Trap، جامب كت Jump-Cut كمية من مقالات نقد الشكل، يمكن أن تكون محل تقدير، منضمة بهذا إلى مجلة سكرين الإنجليزية والمجلتين الفرنسيتين كاييه دو سينما، سينيتيك Cinéthique. كما تواصل المناهج المختلفة التفاعل ونفخ الحيوية كل فى الآخر، وخاصة حين تدعم الصحافة السينمائية البالغة الكثرة تبادلا مثيرا بين المقاربات، حتى إن ناقدا سياسيا قد يحيل إلى ناقد إخراج، ويحيل ناقد نوع إلى ناقد مؤلف. ومع توسع نظرية السينما فى حقل البنيوية – السيميولوجيا تُطرح قضايا كبيرة وصعبة، تظل تضميناتها، بالنسبة للنقد السينمائى، بحاجة إلى التوضيح.

تتحدث سوزان سونتاج عن الفن كوسيلة لإخضاع أو تجاوز العالم، والفن الذى هو أيضًا «وسيلة لمواجهة العالم، ولتدريب أو تربية الإرادة لتكون داخل العالم» (كتاب «ضد التفسير» Against Interpretation، ص٣٩). ويمكن للنقد، بالمثل، أن يكون وسيطا بين الخبرة المباشرة وتلك المقولات المفاهيمية الأكبر التى تعطى الحياة شكلاً ومعنى. والمقاربات والمناهج الممثلة فى هذا الكتاب يمكن أن تلعب هذا الدور بالنسبة لنا جميعًا.

حاشية عن نصوص المقالات

أُبقى على نصوص المقالات كما نشرت لأول مرة، عدا تصويب بعض الأخطاء المطبعية، وإعادة ترتيب بعض الهوامش.

لتقييم هذه المقالات ضمن الكتابات المعاصرة قد يكون من المفيد معرفة أن معظمها قد اختير من كتابات عامى ١٩٧٢، ١٩٧٣.

نرحب بإبداء التعليقات والاقتراحات على أمل أننا قد نستفيد منها فى المستقبل عند إصدار طبعات جديدة.

هوامش

(١) هارى آلان بوتامكين (١٨٩٩-١٩٣٣) - ناقد ماركسى كبير فى عصره. وهناك ببليوجرافيا لكتاباته النقدية السينمائية فى دليل السينما The Film Index وضعها هارولد ليونارد (H.W.Wilson Co., New York. 1941).

(٢) تاريخ السينما من بين المجالات الثلاثة: النظرية والنقد والتاريخ، هو المجال الذى أهملته تقريبا فى هذا الكتاب. ليس ابتعادا عن أى تحيز، بل ببساطة لأنه يبدو لى، كنشاط، غير مؤثر أو على الأقل غير ابتكارى، خلافا لما عليه الحال فى النظرية والنقد. وآمل أن يتغير موقفى هذا قريبا.

(٣) يمكن أن تجد تقريرا مفصلا عن القيم الجمالية فى الموجة الأصلية لنقاد المؤلف الفرنسيين، مع محاولة لربط هذه القيم بالظروف التاريخية، فى مجلة Jump-Cut، العددين الأول والثانى تحت عنوان La Polilque des Auteurs بقلم جون هيس.

(٤) انظر مجلة سكرين، المجلد العاشر، العددين الثانى والثالث، والمجلد الحادى عشر، العددين الرابع والخامس، والمجلد الثانى عشر، العدد الثالث.

الفصل الأول

النقد السياسى

كل المقالات المجمعة فى هذا الفصل تُعنى بأفلام محددة ضمن نطاق العوالم الأوسع للتاريخ والأيديولوجية – الأنساق الاجتماعية المولدة لسلسلة مترابطة من العلاقات التى توجه الناس دائمًا نحو الظروف المادية لحياتهم. وهذا النوع من النقد تقليد قديم فى النقد السينمائى، رغم أن أصوله كانت مهتزة قليلاً، وإلى حد ما بسبب انشغال المعلقين الأوائل بتخليص السينما من وظيفتها التسجيلية «الصرف»، والارتقاء بها إلى مكانة مساوية لمكانة الفنون الجميلة الأخرى، كما يلاحظ ف. ف. بركنز فى فصل النظرية ضمن الجزء الثالث من هذا الكتاب.

وبالنسبة لكثير من المعلقين الأوائل كان الفيلم يعد ذا قيمة كبيرة بسبب مغزاه الاجتماعى و«صدقه» الفنى – وهذا المنظور تقدمى وإنسانى وأكثر دوامًا من السمعة الزائلة للكتابات السينمائية المبكرة ذات الطابع التاريخى، التى ظهر فيها لأول مرة[1]. والنقد السياسى، رغم ذلك، تقليد ينزع بشدة نحو وعى اجتماعى مضفى عليه طابع أخلاقى، والمصطلحات التى عبر من خلالها عن هذه الصفة تبدو الآن مبتذلة. ومن ثم خيَّب فلاهيرتى أمل روثا وجريرسون بسبب هروبه من المشكلات الملحة للمجتمع الحضرى؛ ولكن حين تطبق التقاليد الليبرالية – الإنسانية على عصرنا، فإن قوة وعيها الاجتماعى تستطيع أن تطمس بسهولة حدود همِّه الفنى (وكثير من النقاش المتواصل حول الجنس والعنف فى السينما يتبع هذا المثال، سواء أكان ذلك فى فيلم «كلاب من قش» Straw Dogs أم فى فيلم «طارد الأرواح الشريرة» The exorcist أم فى فيلم «الصوت

العميق» Deep Throat). ومقاربة روثا، وجاكوبس، وجريرسون، ومانفيل، وخلفائهم الحاليين هى فى جوهرها مقاربة تراتبية (هيراركية): الفن يعكس الواقع، ويخدم سيده بأمانة وتقدمية انعكاسه.

ونتيجة لهذا التقليد شاركت أساليب «جذابة» محددة - الطبيعية، الواقعية، الواقعية الجديدة - مع مجموعة مميزة من قيم ليبرالية - إنسانية فى احتضان حلول تقدمية لمشكلات ملحة، وفى حساسية تجاه مأزق الفقير والمضطهد، وفى إيمان بنزعة أساسية عند الإنسان نحو التقدم والحياة الطيبة. وقد تقترب هذه القيم. أحيانًا، من أولويات ماركسية، ولكن دون رؤية ماركسية متماسكة لحركة التاريخ. أو لأساسها غير الميتافيزيقى وغير الروحى فى المادية الجدلية. ولهذا سلّم بعلاقة تراتبية محددة بين الفن والسياسة - لإزاحة الملتزم سياسيا (من كان لا يقدر على تبرير أو تفسير الفن بطريقة أخرى)، وبسبب فزع المشغول بالفن (من نظر إلى التبريرات والتفسيرات على أنها محدودة ومشوهة).

تضمن قيد علاقة الفن بالواقع رابطة ثالثة بالنسبة للفنون الشعبية Popular، رابطة أدخلت فى اعتبارها التجارة، أو قوى اقتصادية مالت إلى إفساد الفن وتشويه ما هو سياسى. (عند روثا، كانت هناك ثلاثة عوامل: العلمى، والتجارى، والجمالى؛ وكان الفيلم عند جاكوبس: سلعة، وحرفة، وقوة اجتماعية. ومع ذلك فإن تغيير «الجمالى» إلى «قوة اجتماعية» فعل القليل لتحسين منهجية، كان ضعفها الأساسى هو عجزها الفاضح عن إقامة علاقة بين هذين المصطلحين). وكانت هوليوود رمزًا للعقلية التجارية، وكانت خصائصها تداخلاً خلاقًا، واستبدادًا (فاشية مستترة)، ومادية رخيصة، وتفسخًا. وكانت السينما مقبولة على مضض كفن شعبى (محبوب من عامة الناس - م)، أجمل أمثلته فن راق حقا أو ثقافة بديلاً عن ثقافة. وكان المخرج عضوًا فى فريق مقيد، وصُنعت أفلام عظيمة على أيدى رجال عظام حول قضايا مهمة وذات أسلوب مميز. وكانت النتيجة نوعًا من مدرسة نقدية لقياس الحرارة، قاست الدرجة التى عالج بها فيلم ما القضايا الساخنة لعصره من المنظور الصحيح. وسمحت أيضًا بنوع من النقد

الموجز (صقل فيما بعد كفن فى مجلة «سايت آند ساوند» (Sight and Sound ومجموعة من التعليقات تبدأ بجملة «ما أعجبنى». سرعان ما أسست حصة نقدية وثيقة الصلة بالسينما.

لم يمض كل النقد السينمائى إلى هذه النهاية؛ ومقال روبرت وارشو البارع المعنون «السيكولوجيا الاجتماعية التحررية للسينما»، وكذلك التحليلات الماركسية الثاقبة لهارى آلان بوتامكين، أمثلة على مقاربات أكثر صقلا[٢]. ومنذ وقت قريب جدا توجد محاولات جادة، وإن كانت ملتفة، لمناقشة الأيديولوجية على مستوى التقنية[٣]، فضلا عن التقليد المتواصل لعقلية الالتزام بالحقائق الملموسة، التى تلح بإصرار على قياس القيمة الأخلاقية للقصة أو الحبكة بمدى «وثاقة صلتها» الاجتماعية[٤]. ومع هذا، فتحليلات أخرى، مثل دراسة «كراسات السينما» عن فيلم مستر لنكولن الشاب، تبدى براعة مؤثرة للماركسية البنيوية. والتحليل النفسى، والسيميولوجيا، وذلك فقط بإظهار تجاهل أساسى لنظرية التوسط[٥] – mediation theory التى تعنى بمسألة علاقة ظاهرة ما مثل فيلم بأنساق اجتماعية أكبر مثل هوليوود، وأمريكا فى عام ١٩٣٩، أو الأيديولوجية الرأسمالية.

لا يجاهد التحليل السياسى الأفضل من أجل صرامة شكل، ووضع سياقى دقيق فحسب، بل يدرك أيضا حقيقة أنه يعمل داخل نظام أيديولوجى، ويخضع للتكذيب، وأنه عرضة للنقد الذاتى والتعديل. ولا يجسد معظم النقد السياسى كل ما هو متعلق بهذه المبادئ الشاملة، غير أن المقالات الموجودة فى هذا الكتاب (بما فيها مقال هندرسون: «نحو أسلوب غير برجوازى لآلة التصوير السينمائى»، ومقال «كراسات السينما»: مستر لنكولن الشاب لجون فورد، ومقال دايان: الشفرة المرشدة فى السينما الكلاسيكية، والمقالات النقدية النسوية فى فصول أخرى) تمثل جميعها محاولات غير اختزالية، وكتابات استجواب سياسى قابلة للتعديل.

هــوامش

(١) انظر كتاب روثا The Film Til Now، وكتاب Ramsoye: A million and One Night، وكتاب جاكوب The Rise of the American Film.

(٢) الإحالات إلى معظم كتابات بوتامكين تجدها فى دليل السينما

The Film Index (Harold leonard, editor [New York; H.W. Wilson, 1941] and The New Film Index, Richard Dyer MacCann and Edward S.Perry, editors [New York: E.P.Dutton, 1975)..

(٣) انظر مقال جان لوى بــودرى Jean Louis Boudry المتــرجم إلــى الإنجليزيــة بعنوان:

The Indeological Effects of the Basic Cinematographic Appartus

فى مجلة فيلم كوارترلى، السنة ٢٨، العدد الثانى، شتاء ١٩٧٤-١٩٧٥

(٤) انظر مقال جوان ميلين، Joan Mellen: Hollywood's Political Cinema فــى مجلة سينياست السنة الخامسة، العدد الثانى.

(٥) ويمكن أن نضيف أنها توسط عوامل خارجة (عن الفيلم) تمثل النظرات الاجتماعية والتاريخية والأيديولوجية. لمزيد من التفصيل انظر: د. محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، ص٥٣. المترجم

مقالات إضافية للفصل الأول

(لمزيد من الاطلاع)

Burns, E. Bradford, editor. "The Visual Dimension of Latin American Social History:Student Critiques of Eight Major Latin American Films," Departments of History, University of California at Los Angeles, n.d.

Callenbach, Ernest, "Antonio das Mortes, " Film Quarterly,Vol. 24, no. 1 (Fall 1970).

Editors, Cahiers du Cinéma. "Cinema/ Ideology/Criticism, II, "Screen, Vol. 12, no. 2 (Summer 1971).

Elsaesser,Thomas,"Between Style and Ideology,"Monogram, no.3 (1972).

Espisosa, Julio Garcia. "For an Imperfect Cinema," Afterimage, no.3 (Summer 1971).

Georgakis, Dan. "They Have Not Spoken – American Indians in Film," Film Quarterly, Vol. 25, no. 3 (Spring 1972).

Henderson, Bian. "Weekend in History," Socialist Revolution, no. 12 (Nov. Dec. 1972).

Lawson, John Howard. "Celluloid Revolution" (on viva Zapata!) in

Film and the Battle of Ideas. New York: Masses and Mainstream, Inc., 1953.

MacBean, James Roy. "Godard and the Dziga Vertov Group: Film and Dialectics," Film Quarterly, Vol. 26, no. 1 (Fall 1972).

"La Hora de Los Hornos," Film Quarterly, Vol. 24, no. 1 (Fall 1970).

Marcorelles, Louis. "Nothing But the Truth," Sight and Sound, Vol. 32, no. 3 (Summer 1963).

Nichols, Bill. "evolution and Melodrama: A Marxist View of Some Recent Films," Cinema, Vol. 6, no. 1(1970).

Rocha, Glauber. "Rocha's Reply to Callenbach," Film Quarterly, Vol. 24, no. 1 (Fall 1970).

Sainsbury, Peter. "Battle of Algiers," Afterimage, no. 3 (Summer 1971).

Vas, Robert. "Sorcerers or Apprentices: Some Aspects of Propaganda Films," Sight and Sound, Vol. 32, no. 4 (Fall 1963).

Wollen, Peter. "Counter Cinema: Vent D'Est," Afterimage, no. 4 (Autumn 1972).

ساحة ليف[1]

هذه المناظرة النقدية عن فيلم دزيجا فيرتوف «الحادى عشر»، وفيلم «أكتوبر» لأيزنشتاين تبين بوضوح تام إلى أى مدى كان كثير من المنظرين السوفيت للفنون معنيين بقضايا الشكل، وهى ما نسميها الآن السيميولوجيا – اللغة السينمائية، النحو، طبيعة المجاز السينمائى وهلم جرا.

ويوجد مدخل ممتاز عن مناخ فكر الفن فى الاتحاد السوفييتى أواخر العشرينيات فى تعليقات بن بروويستر، التى يقدم بها عددًا من القطع النقدية المنقولة عن مجلة نيوليف New Lef (الخاصة بجماعة Lef – م) إلى مجلة سكرين، (العدد الرابع، السنة ١٤)، حيث نشرت هذه المقالات بالإنجليزية لأول مرة. كما أن الفصل الذى كتبه بيتر وولين عن أيزنشتاين تحت عنوان «العلامات والمعنى فى السينما» يقدم أيضًا جولة واسعة فى مختلف التيارات الفنية الموجودة آنذاك.

يتركز جانب كبير من المناظرة حول فن تصوير الحقيقة بوسيلة خاصة Factography – وهو المتعلق بأفلمة Filming أحداث دون خداع أو تشويه، والذى انتقدت مجلة نيوليف فيه جانبين، هما الأداء التمثيلى الواقعى من الوجهة السيكولوجية، وتجميعات من مادة مصورة «خام» تمامًا لأحداث أو وقائع معينةFootage. وفى مقال آخر بعنوان «خطة الفيلم» لآراتوف، تثار قضية دفاعًا عن حتمية بناء السرد، وضد محاولة فيرتوف «المتعصبة» للإمساك بالحياة «فى حالة تلبس»، ولكنه يؤكد كذلك على السياق الذى تشاهد فيه الأفلام. والفروق الاجتماعية أو الطبقية، عند آراتوف، ليست جوهرية تمامًا بالنسبة للفن؛ وإن

كان يتعين أن توضع دائما فى الاعتبار - وقد عرضت وجهة النظر هذه من جديد من جانب سولاناس وجيتينو، فى مقالهما المنشور فى الجـزء الأول مـن هـذا الكتاب.

يحلل مقال بريك عن فيرتوف الأخطاء التى ارتكبها، نتيجة فشله فى إعطاء عناية كافية للسيناريو، ولما كان بريك وشكلوفسكى يمثلان وجهتى نظر مختلفتين فى مفهوم أيزنشتاين للاستعارة، فإن بريك يتبنى موقفا شبيها للغايـة بـالموقف الذى يعبر عنه ميتز فى مقاله عن مترى (انظر فصل البنيوية - السيميولوجيا). ويحاول بعض النقاد المعاصرين (ومن بينهم محررو «كراسات السينما») إقناعنا بضرورة العودة إلى كتابات الشكليين الروس، وهذه المقالات الثلاثة المختارة قـد تعطى فكرة ما عن السبب فى أن تلك الكتابات ذات أهمية متواصلة.

* * *

الحادى عشر(٢)

فيلم الحادى عشر لدزيجا فيرتوف حدث تقدمى مهم فى النضال مـن أجـل الفيلم «غير التمثيلى»، فإيجابياته وسلبياته ذات مغزى واهتمام متساويين.

والفيلم مكون من مونتاج لمادة خام سينمائية «غير تمثيلية» صـورت فـى أوكرانيا. ومن حيث التصوير السينمائى المجرد يعتبر شغل كوفمان عملاً رائعًـا، ولكن الفيلم، قياسا على مستوى المونتاج، يفتقد إلى الوحدة. لماذا؟

السبب يعود، فى المقام الأول، إلى أن فيرتوف تجاهل الحاجة إلى سـيناريو محكم، قائم على تيمة thematic، ومبنى بوضوح. وبالتالى، فرفض فيرتوف غيـر المتروى، للحاجة إلى سيناريو فى الفيلم «غير التمثيلـى»، هـو غلطـة كبيـرة. فالسيناريو أكثر أهمية بالنسبة للفيلم غير التمثيلى عنه بالنسبة للفـيلم «التمثيلـى»، حيث يفهم المصطلح (السيناريو) لا ببساطة على أنه عرض للأحداث قائم على بناء

السرد، بل بالأحرى على أنه الدافع the motivation لمادة الفيلم. والحاجة إلى مثل هذا الدافع هى أيضًا أعظم بالنسبة للفيلم «غير التمثيلى» عنها بالنسبة للفيلم «التمثيلى». ولنتصور أن لقطات وثائقية ألصقت ببعضها البعض دون أية رابطة تيمائية (موضوعاتية) داخلية، حينئذ يصبح الناتج فيلما أسوأ من الطيش.

يحاول فيرتوف أن يجعل عناوين الفيلم تؤدى عمل السيناريو، ولكن هذه المحاولة لاستخدام لغة مكتوبة كوسيلة لتزويد الصورة ببنية دلالية Semantic Structure، يمكن أن تفضى إلى لا شيء. فالبنية الدلالية لا يمكن فرضها على الفيلم من الخارج، وإنما توجد داخل إطاره، ولا يمكن للإضافات المكتوبة أن تعوض غيابها. والعكس صحيح أيضا، فعندما يحتوى إطار الفيلم على بنية دلالية محددة، لا ينبغى استبدالها بعناوين مكتوبة.

اختار فيرتوف لقطات معينة من مشهد سينمائى كامل، ولصقها بإطارات أخرى من مشهد مختلف، رابطًا المادة بعنوان عام كان القصد من ورائه أن الأنساق المختلفة للمعنى سوف تندمج لإنتاج نسق جديد. وما حدث فى الواقع هو أن هذين القسمين ارتدا إلى جزئيهما الأساسيين، وظل العنوان يحوم فوقهما دون أن يوحدهما بأى معنى.

يحتوى «الحادى عشر» على مشهد طويل عن العمل فى مناجم الفحم له بنيته الدلالية الخاصة، كما يحتوى على مشهد آخر يبين العمل فى مؤسسة تعدين له بدوره بنيته الدلالية المحددة.

يلصق فيرتوف بضعة أمتار من كل مشهد كلا بالآخر، مقحما عنوان: «إلى الأمام نحو الاشتراكية»، والجمهور الذى يتابع لقطات مناجم الفحم ينطبع فى ذهنه نسق المعنى لهذا المشهد بالكامل، كما يتابع لقطات التعدين، وينطبع فى ذهنه كذلك نسق المعنى لمشهدها بالكامل، ولكن لا يحدث أى تداع فى الذاكرة عند قراءة التيمة المكتوبة: «إلى الأمام نحو الاشتراكية»، فإنجاز هذا الأمر يتطلب مادة سينمائية جديدة.

هذه حقيقة تحتاج لأن ترسخ باستمرار - فالمزيد من تطور الفيلم «غير التمثيلى» يعوقه فى الوقت الحاضر لا مبالاة صانعيه بالسيناريو، والحاجة إلى بناء تيمائى (فكرى، موضوعاتى- م) تمهيدى للمشروع ككل. وهذا هو السبب فى أن الفيلم «غير التمثيلى» فى الوقت الحاضر ينزع نحو التبدد، باستخدامه أجزاء سينمائية منفصلة، توحد على نحو غير ملائم بعبارات تصدير بطولية مصطنعة.

ولكن من اللافت للنظر أن فيلم شب[٣] Shub «سقوط سلالة رومانوف الحاكمة» ولُّف من شرائط سينمائية قديمة، ومع ذلك فهو يحدث تأثيرا أعمق بكثير، والفضل فى ذلك يعود إلى البناء الدقيق على مستوى التيمات والمونتاج.

وهكذا، فغياب مشروع تيمة كان لابد أن يؤثر حتما على عمل المصور. فرغم روعة تصوير كوفمان إلا أن لقطاته لم تمض إلى ما هو أبعد من التوضيح البصرى، وقد وظفت فى الفيلم بسبب تأثيرها البصرى، حيث يمكن إدراجها فى أى فيلم تقريبًا. إن عنصر الريبورتاج/ الدعائية مفتقد تمامًا، وما يظهر من حيث الجوهر هو لقطات «طبيعية» جميلة، وصور «غير تمثيلية» من أجل فيلم «تمثيلى».

والسبب فى هذا، أن كوفمان لم يكن يعرف ما هى التيمة التى كان يصورها سينمائيا، ولا من أى موضع دلالى كانت تؤخذ تلك اللقطات. لقد صور أشياء بدت له أكثر أهمية كمصور؛ ورغم أن ذوقه ومهارته لا يمكن إنكارهما، فإن مادته المصورة، وضعت داخل الفيلم من منطلق جمالى لا من منطلق وثائقى.

[أو. بريك]

أكتوبر[٤]

انحشر سيرجى أيزنشتاين فى وضع صعب ولا معقول. فقد وجد نفسه فجأة ينادى به مخرجًا عالميا، وعبقريا، تغدق عليه الأوسمة السياسية والفنية. ويكبل كل منهما بشدة روح المبادرة الخلاقة لديه.

وفى ظروف عادية كان يمكنه أن يواصل تجاربه وأبحاثه الفنية فى الوسائل الجديدة لإخراج الأفلام، بهدوء ودون أى قيد، وآنئذ كانت ستصبح أفلامه ذات أهمية منهجية وجمالية عظيمة. على أن التجارب بالنسبة لمخرج من طراز عالمى تصبح، وبالتدريج، أمرًا عاديا جدا. فهو مضطر، بحكم مكانته إلى حل مشكلات عالمية، وتقديم أفلام من طراز عالمى. ولهذا لم تكن مفاجأة أن يعلن أيزنشتاين عزمه على تحويل مؤلَّف رأس المال لكارل ماركس إلى فيلم - إذ إنه لم يكن يرغب فى إخراج موضوع أقل أهمية من ذلك.

ونتيجة لهذه الرغبة قام بمحاولات مؤلمة وبائسة تتخطى قدراته، ومن الأمثلة الحية على تلك المحاولات فيلمه الأخير «أكتوبر».

وكان من الصعب، بالطبع، بالنسبة لأى مخرج شاب، ألا ينتهز كل تلك الفرص المادية والتنظيمية التى تنهال أمام لقب العبقرية، ومن ثم لم يصمد أيزنشتاين أمام الإغراءات.

وقد صمم على أن موهبته وعبقريته هما اللتان أوجدتا انقطاعًا حاسمًا مع رفاقه فى إنتاج الأفلام، وجعلتاه يبتعد عن النظام المحدد للإنتاج، ويبدأ فى العمل بطريقة، تستند بشدة، ومباشرة إلى شهرته العالمية.

وقد طُلب من أيزنشتاين أن يصنع فيلما احتفاليا بمناسبة الذكرى العاشرة لثورة أكتوبر، وهى مهمة كان يمكن إنجازها، من وجهة نظر الجبهة اليسارية للفن (ليف) من خلال مونتاج وثائقى للمادة السينمائية الموجودة. وهو ما قامت به بالفعل شب فى أفلامها: «الطريق العظيم» The Great Road، «وسقوط سلالة رومانوف الحاكمة» The Fall of the Romanov Dynasty. وكان منطلقنا أن ثورة أكتوبر حقيقة تاريخية هائلة، بحيث إن أى «تمثيل» لتلك الحقيقة يصبح غير مقبول. وكانت حجتنا أن أقل انحراف عن الحقيقة التاريخية، فى التعبير عن أحداث ثورة أكتوبر، لن يفشل فى إزعاج أى شخص بالحد الأدنى من الحساسية الثقافية.

لهذا شعرنا أن المهمة التى أُوكل بها إلى أيزنشتاين - وهى ألا يقدم حقيقة

سينمائية (على غرار أفلام فيرتوف – م)، بل ملحمة سينمائية، وفانتازيا سينمائية – محكوم عليها سلفا بالفشل.

ولكن أيزنشتاين، الذى انتقل من بعض الجوانب تجاه موقف الجبهة اليسارية للفن (ليف)، لم يكن يشترك مع وجهة نظرها فى هذا الاقتراح – فقد اعتقد أنه من الممكن أن توجد طريقة للتعبير عن ثورة أكتوبر، لا باستخدام مونتاج وثائقى، بل من خلال فيلم «تمثيلى» فنى. ورفض أيزنشتاين، بالطبع، منذ البداية فكرة إعادة البناء التاريخى الأمينة. وكان فشل «موسكو فى أكتوبر»(٥) Moscow in October – وهو فيلم مبنى بالكامل على إعادة بناء الأحداث – قد أوضح له أنه على صواب فى هذا الصدد. وأن ما كان يعوزه هو طريقة فنية للتعبير عن أحداث أكتوبر.

ومن وجهة نظر الجبهة اليسارية للفن، لم تكن تلك الطريقة موجودة، بل هى فى الواقع لا يمكن أن توجد. ولو لم يكن أيزنشتاين محمَّلا بثقل لقب العبقرية، لاستطاع أن يجرب بحرية ولأمكن لتجاربه أن تبين بوضوح استحالة المهمة التى حددت له. ومع هذا، فهو فى ذلك الوقت، وبجانب التجربة الخالصة، كان مجبرا على إبداع فيلم احتفالى كامل، ومن ثم على أن يجمع بين تجارب الشكل والتقاليد المبتذلة داخل أسلوب يبدو لافتا للنظر بغرابته فى عمل واحد. وكانت النتيجة فيلما غير جدير بالاعتبار.

وفى حين كان أيزنشتاين يرفض إعادة البناء الأمينة للتاريخ، فإنه كان مجبرًا بطريقة أو بأخرى، على أن يتعامل مع لينين، الشخصية الرئيسية فى ثورة أكتوبر، فى فيلمه الاحتفالى. ووجد رجلاً يشبه لينين، جعله يؤدى دوره. وكانت النتيجة زيفا عبثيا يمكنه فقط إقناع من تجرد من أى احترام للحقيقة التاريخية، أو من أى إحساس بها.

إن شغل أيزنشتاين السينمائى، فى الأجزاء البطولية من فيلمه، شبيه بأعمال مصورينا الكلاشيهيين مثل برودسكى أو بشيلن، وليس لهذه المشاهد، أهمية ثقافية أو فنية.

أما فى الفصول، المتعلقة إلى حد كبير وبلا تحيز بتطور ثورة أكتوبر، فإن عمله كمخرج يصبح واضحًا، وأى مناقشة للفيلم ستضطر إلى أن تقتصر على هذه الوقائع.

كتيبة النساء: أبرز هذا الموضوع فى فيلم أكتوبر بدرجة أكبر بكثير من بروزه فى الأحداث التاريخية الفعلية. وتفسير هذا الإبراز هو أن النساء، بالزى العسكرى الموحد، يمثلن مادة غنية للدعاية الزائفة، ومع ذلك ارتكب أيزنشتاين خطأ سياسيا فادحًا. فهو فى اندفاعه الحماسى لتقديم صور هجائية عن المرأة كجندية، يشن، وبديلا عن هجاء النساء اللاتى دافعن عن الحكومة المؤقتة، هجومًا عاما على النساء اللاتى يرفعن السلاح لأى سبب على الإطلاق.

إن الفكرة المتعلقة بالنساء اللاتى يورطن أنفسهن فى أمور لا تعنيهن، تستمد قوة أكبر فى شغل أيزنشتاين من التجاورات، بالعلاقة المجازية بين الجنود النساء وتماثيل، مثل تمثالى القبلة وأم وطفل لرودان.

لقد ارتكب أيزنشتاين الخطأ لأنه يبالغ فى المعالجة الهجائية للنساء، دون أن يبنى هجاء موازيًا للسلطة التى كن يدافعن عنها، وبناء عليه لم يصل الإحساس بالعبثية السياسية لهذا الدفاع.

الناس والأشياء: يصبح بحث أيزنشتاين عن استعارات سينمائية باعثا على سلاسل كاملة من الدخائل episodes، تقحم على مخطط الأشياء والناس (كيرنيسكى والطاوس، كيرنيسكى وتمثال نابليون، المنشفيك وأدوات مائدة عشاء الطبقة الراقية) وفى كل هذه التركيبات يرتكب أيزنشتاين الخطأ ذاته.

ولا تعطى للأشياء أية دلالة تمهيدية غير استعارية. ولم يوضَّح أن كل هذه الأشياء جميعها جمِّعت فى قصر الشتاء، وأن أدوات المائدة، على سبيل المثال، تركت فى سمولنى بواسطة المعهد الذى أقيم هناك. وبناء عليه لا يوجد سياق لظهورها المفاجئ، والمتعذر التفسير فى علاقة استعارية.

وفى حين تسمح الاستعارة اللفظية بأن نقول: «إنه جبان مثل أرنب برى»،

لأن الأرنب البرى الذى نتحدث عنه ليس أرنبا حقيقيا، بل مجموعة علامات، فإننا فى السينما لا نستطيع أن نتبع صورة لرجل جبان بصورة لأرنب برى، ثم نعتبر من ثم أننا قد قمنا بعمل استعارة، لأن الأرنب البرى، فى فيلم ما، هو أرنب برى حقيقى وليس مجرد مجموعة علامات. وبناء على ذلك، فإنه لا يمكن أن تنشأ فى السينما استعارة على أساس الأشياء، التى ليس لها مصير حقيقى خاص، بلغة الفيلم الذى تظهر فيه. ومثل هذه الاستعارة لن تكون استعارة سينمائية، بل استعارة أدبية. وهذا واضح فى المشهد الذى يظهر ثُريا ترتعد تحت تأثير إطلاق المدافع فى فيلم «أكتوبر». وطالما أننا لم نر هذه الثريا من قبل، ولم نعرف تاريخها فيما قبل الثورة، فإننا لا يمكن أن نتأثر باهتزازها، وتستدعى الصورة كلها ببساطة تساؤلات متناقضة...

الربط الخارجى غير المتوقع بين الأشياء والناس، يقود أيزنشتاين إلى بناء علاقات بينهما لا تحمل أية دلالة استعارية (مجازية) على الإطلاق، لأنها قائمة بالكامل على مبدأ المفارقة البصرية؛ ومن ثم نجد أنفسنا أمام أناس صغار جدا بجانب أقدام ضخمة رخامية، ويقود التداخل، الناجم عن تراكيب مجازية، المُشاهد إلى البحث عن دلالة مجازية، حيث لا يجد شيئًا يثبت وجودها.

فتح الكوبرى: كمخرج سينمائى، لم يستطع أيزنشتاين أن يقاوم التعبير سينمائيا عن إقامة الكبارى فى بيتروجراد، ولكن هذا ليس كافيا فى حد ذاته. وقد وسع الواقعة بتفاصيل مثيرة، شعر نسائى يهفهف فوق فتحة الكوبرى، حصان يتهادى فوق نهر النيفا. وهذه التفاصيل، بالطبع، لا علاقة لها بأى من موضوعات الفيلم ــ فالمشاهد المفترضة تُقَدم منعزلة، مثل طبق توابل ثانوى، وبعيدة تمامًا عن مجالها.

تزييف التاريخ: أى ابتعاد عن حقيقة تاريخية يصبح جائزا فقط حين يطور إلى مستوى الغريب والخيالى، ولا يعد مناسبًا بعد ذلك أن نتساءل عن مدى مطابقة هذا الابتعاد مع أى واقع...

وحين لا يقارب الابتعاد عن حقيقة تاريخية الغريب والخيالى، بل يظل فى مكان ما فى منتصف الطريق، آنئذ تكون النتيجة هى الكذب التاريخى الأشد ابتذالاً. وهناك أمثلة كثيرة على ذلك فى فيلم أكتوبر.

١- قتل أحد البلاشفة على أيدى النساء فى أيام يوليو: كانت هناك حادثة مماثلة، تضمنت قتل بلشفى يبيع جريدة البرافدا على أيدى جنود القيصر؛ وفى محاولة لتعميق الحادثة يورد أيزنشتاين النساء، والمظلات النسائية الخفيفة- والنتيجة غير مقنعة ولها روح القصص المبتذلة عن كوميونة باريس، فالمظلات النسائية يتبين أنها بلا قيمة رمزية، بل تؤدى وظيفة «إكسسوار» بالٍ وتشوه واقعية الحادثة.

٢- تحطيم البحارة لأقبية الخمر: كل امرئ يعرف أن واحدة من أكثر الوقائع كآبة فى فيلم أكتوبر، هى المعركة التى نشبت فوق أقبية الخمر، بعد الهزيمة مباشرة، وأن البحارة لم يدمروا أقبية الخمر فقط، بل نهبوا بعضهم البعض، ورفضوا إطلاق النار على أولئك الذين لحقوا بالأقبية. ولو أوجد أيزنشتاين تعبيرًا رمزيا عن هذا الأمر، يوضح، مثلا، نوعًا ما من انفراج نهائى بين وعى بروليتارى والحادثة، لأمكن أن يكون للمشهد بعض التبرير. ولكن حين يدمر بحار حقيقى بكل قوته أوعية حقيقية، فإن ما ينتج ليس رمزا ولا ملصقا، بل أكذوبة. ورأى أيزنشتاين، كما عبر عنه فى معظم مقالاته ومحاضراته الحديثة، هو أن المخرج - الفنان ينبغى أن يكون عبدًا لمادته، وأن الرؤية الفنية، أو حسب مصطلحات أيزنشتاين «الشعار» يجب أن يكون أساس الفن السينمائى. و«الشعار» لا يحدد، فقط، اختيار المادة، بل يحدد أيضًا شكلها. أما موقف جماعة ليف فينطلق من أن أساس الفن السينمائى هو المادة. ويبدو هذا الموقف فى نظر أيزنشتاين ضيقا أكثر مما ينبغى، وميالا بشدة إلى أن يقيد المخيلة الفنية بدنيا الأشياء المحسوسة.

لا ينظر أيزنشتاين إلى السينما على أنها وسيلة لتصوير الواقع، ويطالب،

باعتبار أن ذلك حقه، بمساحات سينمائية فلسفية. ونحن نرى أن هذه النظرة خاطئة، وأن هذا الاتجاه لا يمكن أن يفضى إلى ما هو أبعد من رمزية تصويرية (إيديوجرافية). وفيلم أكتوبر هو أفضل برهان على ذلك.

إن الإسهام الأساسى لأيزنشتاين، من وجهة نظرنا، يكمن فى هدمه لقواعد الفيلم «التمثيلى»، وفى إحالته مبدأ التحويل الخلاق للمادة إلى اللامعقول. وقد تحقق هذا فى الأدب على أيدى الرمزيين فى عصرهم، وعلى أيدى الفنانين التجريديين فى التصوير، وهو ضرورى من الوجهة التاريخية.

أسفنا الوحيد هو أن أيزنشتاين، بقدراته كمخرج عالمى، يشعر أنه مضطر إلى بناء ثمانين بالمائة من عمله على أساس تقاليد بالية. وهى تقاليد تقلل، من ثم، وإلى حد بعيد من قيمة العمل التجريبى الذى يحاول مواصلته فى أفلامه.

[أُو. بريك]

أكتوبر أيزنشتاين: أسباب الفشل

حديث سيرجى ميخايلوفتش أيزنشتاين عن الحاجة إلى دائرة خاصة لا ضرورة له – ففيلمه مفهوم بوجه عام، وليس على نحو خاص، وهو لا يدعو إلى الهلع.

وقد طرح سيرجى ميخايلوفتش سؤالاً عن أسباب الفشل، لكن علينا أن نحدد أولاً ما الذى يشكل الفشل؟ نحن نعرف جميعًا أن أعمالاً كثيرة استقبلت كحالات فشل حين ظهرت لأول مرة، ولكن فيما بعد أُعيد تقييم أهميتها بوصفها ابتكارات فى الشكل.

وسيرجى ميخايلوفتش لديه شكوك حول فيلمه فى هذا الصدد، وأنا أيضًا أشعر بوجود عناصر للفشل الصريح فى الفيلم.

وبلغة الأدوات الفنية ينقسم الفيلم إلى جزءين، جزء يحمل توجهات جماعة

نيف، وجزء أكاديمى، وفى حين أن الجزء الأول مصنوع بصورة باعثة على المتعة، فإن الجزء الثانى ليس كذلك.

ويتميز الجزء الأكاديمى من فيلم أيزنشتاين بميزانه، وبالأعداد الهائلة من وحدات الإضاءة المستخدمة فيه. والآن، وبالمناسبة، أليس هذا أوان وضع نهاية لأفلمة Filming الأشياء البعيدة عن الحقيقة؟ فثورة أكتوبر لم تحدث فى جو ينهمر فيه المطر باستمرار. ولهذا لم يكن الأمر يستحق أن يبلل ميدان دفورتسوفايا وعمود ألكساندروفسكى. فبواسطة الدش وآلاف الأضواء تبدو الصور وكأنها ملطخة بزيت ماكينة، ومع هذا، هناك بعض الإنجازات الجديرة بالملاحظة فى هذه المشاهد.

إن أحد فروع السينما فى هذه الآونة ينشئ خطا فاصلاً، فى مكان ما، بين الابتذال والابتكار.

والمهمة الأساسية الآن، هى إبداع الصورة السينمائية غير الملتبسة، وكَشْف اللغة السينمائية، وبكلمات أخرى: إنجاز الإحكام فى تأثير التعبير السينمائى على المُشاهد، وخلق لغة اللقطة السينمائية والقواعد الخاصة بالمونتاج.

وقد حقق أيزنشتاين هذه المهمة فى فيلمه. إنه يقيم حدودًا فاصلة بين الأشياء، وينتقل، مثلاً، من حاكم قوى شبيه بإله إلى حاكم قوى آخر، ليصل فى النهاية من إله أخير إلى فكرة «التمثال» ونابليون وكيرينسكى، باختزال مترابط منطقيا. وفى هذا المثال تشبه الأشياء بعضها البعض من خلال جانب واحد فقط من جوانبها، هو ألوهيتها، ويتميز كل منها عن الآخر بأصدائه على مستوى المعنى. وهذه الأصداء توجد الإحساس بالعنصر الأساسى المميِّز لمنتج فنِّى. ومن خلال خلق هذه السلاسل الانتقالية يصبح أيزنشتاين قادرًا على أن يقود المشاهد إلى حيثما يريد. والمشهد مرتبط بصعود كيرنيسكى الشهير لسلم قصر الشتاء. والصعود فى حد ذاته يعبر عنه بواقعية، فى حين أن عناوين الفيلم فى الوقت نفسه تسرد قائمة بأسماء قوات كيرينسكى المسلحة وبطولاته.

المبالغة فى تصوير السلّم، والبساطة الجوهرية لعملية الصعود، نُفِّذا بالإيقاع الدرامى المنتظم ذاته، والتفاوت الفعلى بين فكرتى «الصعود» و«السلم» ينشئ وسيلة شكلية قابلة للفهم بوضوح، كما يمثل ابتكارا مهما، ولكنه ابتكار قد يحتوى فى داخله على نقائص معينة، أى أنه ربما لا يكون مفهومًا بصورة تامة من جانب المؤلف ذاته.

إن صيغة متفسخة لهذا الابتكار تتخذ شكل استعارة سينمائية أولية مصحوبة بتطابق محكم بين أجزائها، فمثلا: تيار منساب من الماء يقابله تيار متحرك من البشر، أو مقابلة قلب شخص ما بزهرة الحب forgetmenot. ومن المهم فى هذا السياق، أن نتذكر أن ما نسميها الصورة، تؤدى وظيفتها من خلال مكوناتها غير المتطابقة – أى هالاتها.

على أية حال، يشق أيزنشتاين طريقا طويلاً إلى الأمام فى هذا الاتجاه. غير أنه حين تبتكر وسيلة شكل جديدة فإنها تستقبل دائمًا على أنها عنصر هزلى، بسبب جدتها. وتلك هى الكيفية التى استقبل بها التكعيبيون والتأثريون، والتى تعامل بها تولستوى مع الشعراء الرمزيين، وأتباع أرستوفان مع أتباع يوريبيديز.

وبناء على ذلك، فإن شكلا جديدا يصبح أكثر ملائمة للمادة التى يقوم عليها الفيلم، حين يكون المعنى الهزلى هو المطلوب. وهذه هى كيفية استخدام أيزنشتاين لابتكاره. فأداته الشكلية الجديدة، التى سوف تصبح، بلا شك، استخداما سينمائيا عاما، استخدمت فقط من جانبه فى بناء ملامح سلبية، لتقديم كيرينسكى، وقصر الشتاء، وقدوم كورنيلوف... إلخ.

ولو مددنا الأداة لتطول الأجزاء المُشجية من الفيلم لوقعنا فى الخطأ، فالأداة الجديدة ليست ملائمة حتى الآن لمعالجة البطولة.

إن جوانب الفشل فى الفيلم، يمكن تفسيرها بحقيقة وجود تشوش بين مستوى الابتكار والمادة التى تتبنى عليها (الأفكار والموضوعات والمعطيات والمعلومات – م)، ولهذا فإن الجزء الرسمى منه متكلف، وليس إبداعيا. وبدلا من بنائه بصورة

جيدة، نجده يتسم فحسب بالمبالغة الحمقاء. فالنقاط التيمائيـــة ومـــشكلاته المتعلقـــة بالمعنى لا تتوافق مع أشد لحظاته قوة.

... على أن الفن يحتاج إلى أوجه تقدم لا إلى انتصارات. وكما لا يمكن أن تُقيّم ثورة ١٩٠٥ ببساطة على أنها عمل فاشل، فإننا وبناء على ذلـــك، يمكننـــا أن نتحدث عن جوانب الفشل عند أيزنشتاين من وجهة نظر خاصة.

[ف. شكلوفسكى]

قامت بترجمة نصوص ساحة ليف من الروسية إلى الإنجليزية ديانا ماتياس

هوامش

(١) ليف LEF: الجبهة اليسارية للفن، جماعة روسية، كانت تصدر مجلة تطرح فيها أفكارها، وقد نشرت الكثير من الأدبيات وذلك فى عشرينيات القرن العشرين. وساحة ليف Lef Arena، وهو العنوان الذى اختاره المحرر ليصدر به تقديمه للمقالات الثلاثة التالية، هو أيضًا عنوان كتاب يتناول أفلام ومناهج تلك الجماعة - المترجم.

(٢) الحادى عشر: فيلم من إخراج دزيجا فيرتوف، تصوير ميخائيل كوفمان، مونتاج: إليزافيتا سفيلوفا، عام ١٩٢٨، وكان الفيلم احتفاء بالعام الحادى عشر للسلطة السوفييتية، وإنجازات العام الأول من الخطة الخمسية فى أوكرانيا.

(٣) إستر شب (١٨٩٤-١٩٥٩) مخرجة روسية، اعتمدت فى عملها على مواد مصورة سابقة، وأفلام وقائع أو مناسبات معينة، وقامت بإعادة توليف لأجزاء أو تتابعات منها (حتى لقبت بأنها مخرجة تجميع) وأنتجت بتلك الوسيلة أفلاما كاملة مثل فيلم «الطريق العظيم». عملت مع أيزنشتاين، واستخدمت مهاراتها فى التوليف لخدمة أهداف أيديولوجية - م.

(٤) أكتوبر: فيلم أخرجه سيرجى أيزنشتاين وجريجورى ألكساندروف، عام ١٩٢٨، تصوير: إدفار تيس.

(٥) موسكو فى أكتوبر: فيلم أخرجه بوريس بارنت عام ١٩٢٧ ويروى قصة استيلاء البلاشفة على السلطة فى موسكو عام ١٩١٧.

السينما/ الأيديولوجية/ النقد

جان لوك كوموللى
وجان ناربونى

هذا المقال الرئيسى الافتتاحى من مجلة «كراسات السينما» والمعبِّر عن آراء محرريها هو نتاج إعادة التعريف الواسعة لهدف النقد السينمائى، التى تلت أحداث مايو- يونيو ١٩٦٨ فى فرنسا. وقد تبنى محررو كراسات السينما جنبا إلى جنب مع زملائهم فى مجلتى بوزيتيف، وسنيتيك Cinéthique مواقف تجاه الماركسية، وعلم اللغة البنيوى، والتحليل النفسى، وحاولوا أن يعرِّفوا أنفسهم من وجهة نظر نظرية، فعالة سياسيا فى الوقت ذاته.

وهذا المقال (المنشور أصلاً فى العدد ٢١٦، أكتوبر ١٩٦٩، من كراسات السينما) يعرف كلا من وظيفة المجلة - لتوفير تحليل صارم لـ«ما يحكم إنتاج فيلم (الظروف الاقتصادية، الأيديولوجية، الطلب والاستجابة) والمضامين والأشكال التى تصدر عنه - وهدفها، وأصناف الأفلام التى سوف تبسطها للفحص. وتحليلات الكاتبْين ذات دافع سياسى، وتقيِّم الأفلام حسب كيفية عرضها سينمائيا لما يُسمى «تصوير واقع»، وهو تصور ينظران إليه على أنه المضاد للحيادى أو الحقيقى أو «الواقعى». وآلة التصوير، بالنسبة لهما، لا تكشف أى شىء سوى الحيز الخاص بأيديولوجية، ومن ثم فإن النضال السياسى على مستوى السينما لابد أن يتضمن حتمًا العمل على مستوى الشكل علاوة على المضمون. (ويبدو أن الكاتبْين يساويان الشكل والمضمون بالدال والمدلول، ولكن تحليلا أكثر دقة بكثير للاختلافات فى هاتين المجموعتين من المصطلحات يوجد

فـــى مقــال ميتـــز (الفـــروض المنهجيـــة لتحليـــل الفـــيلم Methodological Propositions for the Analysis of Film، المنشور فى العددين الأول والثانى من السنة ١٤ لمجلة سكرين). والأجزاء من أ حتى د من المقال تعالج بالتفصيل إمكانات التأييد الأيديولوجى، أو النقد على مستوى الشكل والمضمون، ولكن أشد تعليقات «الكراسات» إثارة للاهتمام نجدها فى الجزءين هـ، و، حيث تبدو الأفلام محددة الصفة تمامًا بالأيديولوجية، ولكن يتضح فى النهايـــة أن علاقـــة الأفـــلام بالأيديولوجية علاقة مبهمة. وتصبح الأيديولوجية خاضعة لـــ«الإطار السينمائى» ومتآكلة به، تاركة للناقد مهمة عرض أو توضيح هذه العملية. ومـــع أن المقـــال يعتبر تمهيديا إلى درجة كبيرة فى كشف كيف يحدث ذلك، إلا أن تحليل محـــررى «الكراسات» المطول جدا تحت عنوان «مستر لنكـــولن الـــشاب» هـــو محاولـــة لمعالجة فيلم على هذا النحو تمامًا، وبناء عليه فهو مثال تعليمى على كـــل مـــن القوة والضعف فى برنامج كراسات السينما.

ومن الجدير بالملاحظة أيضا، أنه مع نشر هذه الترجمة الإنجليزية للمقال، باشرت مجلة «سكرين» دراسة الشكليين الروس، والسيميولوجيا، وعلـــم اللغـــة البنيوى، و«تصوير واقع» فيما يتعلق بالسينما، وهـــى دراســـة تتواصـــل الآن، ولسنوات عديدة.

* * *

يلزم النقد العلمى أن يعرِّف مجاله ومناهجه. وهذا الأمـــر يقتـــضى إدراكـــا لوضعه التاريخى والاجتماعى، وتحليلا بالغ الدقة لمجـــال الدراســـة المفتـــرض، وللأحوال التى تجعل العمل ضروريا، وتلك التى تجعله ممكنا، والمهمة الخاصـــة التى يهدف إلى إنجازها.

ومن الأمور الجوهرية أننا فى «كراسات السينما» ينبغى، الآن، أن نباشـــر تحليلا شاملاً لوضعنا وأهدافنا، مثل التحليل الذى أشرنا إليه بالضبط. ونحن لا نبدأ هذا التحليل من الصفر. فأجزاء منه ظهرت فى مـــادة نـــشرت حـــديثا (مقـــالات،

افتتاحيات، مناظرات، ردود على خطابات القراء)، ولكن فى شكل غير دقيق، وكأنها وردت بالصدفة. وهى تشير إلى أن قراءنا، مثل الكثير منا، يشعرون بالحاجة إلى قاعدة نظرية واضحة تخص ممارستنا النقدية ومجالها، جاعلة الاثنين كلا لا يتجزأ. وثمة «برامج» وخطط «ثورية» وبيانات تجنح نحو أن تصبح هدفا فى حد ذاتها. وهذا فخ ننوى تجنبه. فهدفنا هو ألا نعكس ما «نريد» (نود) أن نفعله، بل أن نبدى ما نفعله، وما نستطيع فعله، وهذا مستحيل دون تحليل للوضع الراهن.

١- أين؟

أ- أولاً، وضعنا. **الكراسات** هى جماعة من الناس يعملون معًا؛ وإحدى نتائج عملنا تظهر كمجلة[١]. وعندما نقول مجلة، نعنى منتجًا استثنائيا، يستلزم دائما قدرا استثنائيا من العمل (من جانب من يكتبونها، ومن يخرجونها إلى القراء، وفى واقع الأمر من يقرأونها). ونحن لا نغفل عن حقيقة أن منتجًا له هذه الطبيعة قائم بطريقة شرعية، وبحسب ما هو حق، داخل نظام اقتصادى رأسمالى للنشر (أنماط الإنتاج، مناطق التوزيع... إلخ). ومن الصعب، على أية حال، أن نرى كيف يمكن، الآن، أن نفعل العكس، ما لم نكن مضلَّلين بأفكار طوباوية عن عمل «مواز» للنظام. فالخطوة الأولى فى هذه المسألة هى دائمًا الخطوة المتناقضة الخاصة بإقامة جبهة زائفة، و«نظام جديد» جنبًا إلى جنب النظام الذى يحاول المرء الهروب منه، باعتقاد أحمق أنه سوف يكون قادرا على إبطال تأثيره. ولكن الواقع أن كل ما يمكن للمرء أن يفعله هو رفض هذا النظام (نقاء مثالى)، ومن ثم سرعان ما يكون معرضًا للخطر من جانب العدو الذى شكَّل نفسه وفقا له[٢]. هذا «التوازى» يعمل من جانب واحد فقط. ويلمس جانبا واحدًا من الجرح فحسب، فى حين أننا نؤمن بأن كلا الجانبين مضطر للتأثر. وخطر التوازيات يواجه الجميع كذلك بسرعة لا نهائية، تبدو لنا كافية لأن نقتنع بأنه من الحكمة أن نظل فى المحدود وأن نسمح لهم بأن يبقوا مستقلين.

هذا أمر مسلم بصحته، والقضية هى: ما هو موقفنا من وضعنا؟ فى فرنسا،

أغلب الأفلام مثل أغلب الكتب والمجلات تنتج وتوزع وفق النظام الاقتصادى الرأسمالى، وداخل نطاق الأيديولوجية السائدة. وإذا توخينا الدقة، حقا، فإن الجميع، أيا كانت نفعيتهم، يتبنون اختبار النظام وخداعه. وهذا مسلم به أيضًا، والسؤال الذى يتعين علينا أن نطرحه هو: ما هى الأفلام، والكتب، والمجلات التى تسمح بمرور حر للأيديولوجية بلا عقبات، وتنقلها بوضوح بلورى، وتخدمها بوصفها أسلوبها المفضل؟ وما هى المحاولة التى تجعل الأفلام والكتب والمجلات تصد الأيديولوجية، وتوقفها، وتجعلها مرئية بكشف آلياتها، وبإحباط هذه الآليات؟

ب- الموقع الذى نباشر نشاطنا فيه هو السينما (الكراسات هى مجلة سينمائية)[٣]، والهدف المحدد بدقة لبحثنا هو السيرة المتعلقة بفيلم: كيف يُنتج، ويُصنع، ويُوزع[٤]، ويُفهم؟

ما هى السينما الآن؟ هذا هو السؤال وثيق الصلة بالموضوع ؛ وليس كما كان من الجائز أن يصاغ فيما مضى: ما هى السينما؟ إننا لن نكون قادرين على الإجابة عن ذلك السؤال من جديد، ما لم يُطوَّر نص معرفى، ونص خاص بالنظرية (وهى عملية ننوى بكل تأكيد الإسهام فيها) لتكوين مفهوم عما هو فى الوقت الحالى مجرد مصطلح أجوف. أما بالنسبة لمجلة سينمائية، فالسؤال أيضا: ما هو العمل المطلوب إنجازه فى المجال، والذى توجبه الأفلام؟ وبالنسبة للكراسات على الأخص السؤال هو: ما هى مهمتنا الخاصة فى هذا المجال؟ وماذا يميزنا عن «مجلات سينمائية» أخرى؟

٢- الأفلام

ما هو الفيلم؟ إنه، من جانب، منتج خاص، يصنع داخل نظام محدد للعلاقات الاقتصادية، ويتطلب عملاً لإنتاجه (يتضح للرأسمالى أن العمل مثل النقود) - وهو ظرف يخضع له حتى صناع الأفلام «المستقلين» وتخضع له «السينما الجديدة» أيضا - يحشد عددًا من العمال لهذا الغرض (حتى المخرج، سواء أكان موليه Moullet أم أورى Oury، هو فى التحليل الأخير مجرد عامل سينما). ويصبح

العمل سلعة، ويمتلك قيمة تبادلية، تتحقق بواسطة بيع التذاكر، والعقود، وتحكمها قوانين السوق. ومن جانب آخر، ونتيجة لكونه منتجا ماديا للنظام، فهو أيضا منتجًا أيديولوجيا له، وهو الذى يعنى فى فرنسا النظام الرأسمالى(٥).

لا يستطيع أى صانع أفلام Film maker، اعتمادا على جهوده الفردية، أن يغير العلاقات الاقتصادية التى تحكم تصنيع وتوزيع أفلامه (كما يمكن أن نشير أيضا إلى أنه حتى صناع الأفلام، الذين وصفوا بأنهم «ثوريون» على مستوى الرسالة والشكل، لا يستطيعون إحداث أى تغيير جذرى أو سريع فى النظام الاقتصادى – نعم، يمكنهم أن يشوهوه، ويحرفوه، لكنهم لا يستطيعون إبطال تأثيره أو إفساد بنيته على نحو خطير. وتصريح جودار الأخير، الرامى إلى رغبته فى التوقف عن العمل داخل «النظام»، لم يأخذ فى اعتباره حقيقة أن أى نظام آخر مقيد بأن يكون انعكاسًا للنظام الذى يرغب "جودار" فى تحاشيه. فالمال لا يظل يأتى من الشانزليزيه، بل يأتى أيضا من روما أو نيويورك. والفيلم قد لا يسوَّق بواسطة شركات التوزيع الاحتكارية، ولكنه يصور على فيلم خام من احتكار آخر – هو «كوداك»). ولأن كل فيلم هو جزء من النظام الاقتصادى، فهو أيضا جزء من النظام الأيديولوجى؛ وبالنسبة لـ«السينما» و«الفن» فهما فرعان للأيديولوجية. ولا يمكن لأحد أن يهرب إلى أى مكان، فالجميع، مثل قطع فى لعبة الصورة المبعثرة، كل لديه مكانه المخصص له. والنظام أعمى بحسب طبيعته، لكن على الرغم من ذلك، والحقيقة أنه بسبب ذلك، حين توّفق القطع أو الأجزاء معًا تعطى صورة بالغة الوضوح. ولكن هذا لا يعنى أن كل صانع أفلام يلعب دورًا مشابهًا لأدوار الآخرين. فالاستجابات تختلف.

ووظيفة النقد أن يرى موضع الاختلاف، وعلى صناع الأفلام أن يساعدوا ببطء وبصبر فى تغير الظروف التى تتحكم فيهم، وذلك دون توقع حدوث أية تحولات سحرية تحت ظل شعار.

هناك نقاط قليلة سوف نعود إليها فيما بعد بتفصيل أكبر: **كل فيلم هو فيلم**

سياسى، لأنه محدد بالأيديولوجية التى تنتجه (أو التى يُنتج فى نطاقها، الذى ينشأ من الشىء ذاته). والسينما هى بكل معنى الكلمة الشىء المحدد كلية وتمامًا، لأنها وخلافا لفنون أو نظم أيديولوجية أخرى، يحشد تصنيعها الفعلى قوى اقتصادية ضخمة بأسلوب لا يحدث فى إنتاج الأدب (الذى تصبح سلعته «الكتب») ولو أننا حالما نصل إلى مستوى التوزيع والذيوع والبيع الذى تتمتع به الكتب، سيصبح الاثنان فى الوضع ذاته إلى حد ما.

السينما، بكل وضوح، «تنتج» واقعًا: وهذا هو ما تقوم به آلة تصوير سينمائية وفيلم خام- وهكذا تتكلم الأيديولوجية. ولكن الأدوات والتقنيات المتعلقة بصنع فيلم جزء من«الواقع» نفسه، وعلاوة على ذلك فـ«الواقع» ليس إلا تعبيرا عن الأيديولوجية السائدة. وعلى ضوء هذا، فالنظرية الكلاسيكية للسينما القائلة أن آلة التصوير أداة غير متحيزة تمسك بالعالم، أو بالأحرى تُشرَّب بالعالم فى «واقعه الملموس»، هى نظرية رجعية إلى حد كبير. فما تصوره آلة التصوير، حقا، هو العالم الغامض، غير المصوغ، غير المنظَّر، غير المتأمِّل للأيديولوجية السائدة. إن السينما هى إحدى اللغات التى يتواصل بها العالم مع بعضه البعض. وهى لغات تشكل أيديولوجيته، لأنها توجد العالم من جديد، كما لو أنه اختبر حين يرشح من خلال الأيديولوجية. (وكما يعرفها ألتوسير، بدقة أشد: «الأيديولوجيات هى أمور ثقافية مفهومة ومقبولة ومؤلمة، تؤثر جوهريا على البشر بعملية لا يفهمونها. وما يعبر عنه الناس بأيديولوجياتهم، ليس علاقاتهم الحقيقية مع ظروف وجودهم، بل كيفية تفاعلهم مع ظروف وجودهم، التى تستلزم علاقة حقيقية وعلاقة متخيَّلة»). وهكذا حين نشرع فى عمل فيلم، فإننا منذ اللقطة الفعلية الأولى، نكون متقلين بضرورة أن نوجد من جديد أشياء ليست كما هى بالفعل، بل كما تبدو حين تنكسر من خلال مرورها بالأيديولوجية. وهذا يتضمن كل مرحلة فى إنتاج الفيلم: الموضوعات، «الأساليب»، الأشكال، المعانى، تقاليد السرد؛ وكل شىء يؤكد الخطاب الأيديولوجى العام. السينما أيديولوجية تقدم نفسها لنفسها، وتتحدث إلى نفسها، وتتعلم ما يتعلق بنفسها. وحالما ندرك أن طبيعة النظام هى التى تحول

السينما إلى أداة أيديولوجية، فإننا يمكن أن نفهم أن المهمة الأولى لصانع الفيلم هى أن يفضح ما يُزعم بأنه «تصوير واقع» سينمائيا. وإن استطاع صانع الفيلم أن يفعل ذلك، فهناك فرصة لأن نصبح قادرين على تمزيق، أو ربما قطع العلاقة، بين السينما ووظيفتها الأيديولوجية.

والاختلاف الجوهرى بين الأفلام فى وقتنا الحالى، هو ما إذا كانت تفعل هذا أو لا تفعله.

أ- **الفئة الأولى والأكبر تشمل تلك الأفلام المشرَّبة تمامًا بالأيديولوجية السائدة، فى صيغة نقدية وخالصة،** وهى أفلام لا توفر دلالة على أن صانعيها يعون تلك الحقيقة. ونحن لا نتحدث بالتحديد عما يسمى: أفلامًا «تجارية». فالغالبية العظمى من كل الفئات هى الوسائل غير الواعية بالأيديولوجية التى تنتجها. وسواء أكان الفيلم «تجاريا» أم «طموحًا»، «عصريا» أم «تقليديا»، وسواء أكان من النمط الذى يعرض فى قاعات العروض الفنية أم فى قاعات السينما الضخمة، وسواء أكان ينتمى إلى السينما «العجوز» أم السينما «الشابة»، فالأرجح فى كل الأحوال أن يكون إفراغا فى قالب جديد للأيديولوجية العتيقة ذاتها. ورغم ذلك، فكل الأفلام تعتبر سلعًا، ومن ثم أهدافًا للتجارة، حتى تلك الأفلام التى يكون خطابها سياسيا على نحو صريح ـــ وهذا هو السبب الداعى إلى تحديد صارم لما هى السينما «السياسية»، فى تلك اللحظة التى تحصل فيها على تشجيع واسع. وهذا الدمج بين الأيديولوجية والسينما ينعكس فى المثال الأول (الفئة أ) بواقع أن طلب الجمهور واستجابته المادية قد اختزلا أيضًا إلى الشىء ذاته تمامًا. والممارسة الأيديولوجية، باستمرارها المباشر مع الممارسة السياسية، تعيد صياغة الضرورة الاجتماعية وتسعفها بخطاب. وهذا ليس فرضا نظريا، بل حقيقة مؤسفة علميا. فالأيديولوجية تتحدث إلى نفسها؛ ولديها كل الإجابات الجاهزة قبل أن توجِّه الأسئلة. بالتأكيد هناك شىء ضخم مثل طلب الجمهور، لكن «ما يريده الجمهور» يعنى «ما تريده الأيديولوجية السائدة». إن الفكرة الغامضة المتعلقة بجمهور، وأذواق هذا الجمهور، خلقتها الأيديولوجية لتبرير وتأبيد نفسها. وهذا الجمهور يمكنه فقط التعبير عن نفسه

بواسطة فكر – أنماط الأيديولوجية. والأمر بكامله دائرة مغلقة، تعيد الوهم ذاته بلا نهاية.

والوضع هو الشيء ذاته على مستوى الشكل الفنى. فهذه الأفلام تسلم تمامًا بالنظام الراسخ لتصوير واقع: «الواقعية البرجوازية» وتسلم كلية بصندوق الحيل المحافظ: إيمان أعمى بالـ«حياة» وبالـ«إنسانية (هيومانية)»، وبالذوق الشائع.. إلخ. والجهل السعيد بأنه ربما يكون هناك شيء ما خطأ فى مفهوم «التصوير» هذا برمته، يبدو أنه يسود فى كل مرحلة فى مراحل إنتاج هذه الأفلام، وهو كثير أيضا، حتى إنه يبدو بالنسبة لنا معيارًا أكثر دقة لأفلام الفئة «التجارية» من معيار مرتجعات شباك التذاكر. لا يتضارب شيء فى هذه الأفلام مع الأيديولوجية، أو مع تعمية الجمهور بواسطتها. فهى تعيد طمأنته بالفعل، لأنه لا يوجد فرق بين الأيديولوجية التى يُلاقيها كل يوم، والأيديولوجية على الشاشة. وقد يكون البحث فى الطريقة التى يندمج بها النظام الأيديولوجى مع منتجاته على كل المستويات مهمة تكميلية مفيدة بالنسبة لنقاد السينما: لدراسة الظاهرة التى يصبح فيها فيلم معروض على جمهور مونولوجا، تتحدث فيه الأيديولوجية إلى نفسها، وقد يتم ذلك بفحص نجاح أفلام لميلفيل، وأورى، وليلوش على سبيل المثال.

ب- هناك فئة ثانية من الأفلام التى تهاجم استيعابها الأيديولوجى على جبهتين. بالفعل السياسى المباشر، على مستوى «المدلول» فى المقام الأول، بمعنى أنها تعالج موضوعًا سياسيا بصورة مباشرة. ويقصد هنا بـ«المعالجة» المغزى العملى: فهى، بالضبط، لا تناقش قضية، ولا تكرر المناقشة، ولا تعيد صياغة القضية، بل تستخدمها لمهاجمة الأيديولوجية (وهذا يستلزم نشاطا نظريا معاكسا تمامًا لنشاط الأيديولوجية). ويصبح هذا العمل مؤثرا سياسيا، فقط، إذا ارتبط بهدم الأسلوب التقليدى لتصوير الواقع. وعلى مستوى الشكل تتحدّى أفلام «العنيد» Unreconciled، و«الحافة» The Edge، و«الأرض تهتز» Earth in Revolt مفهوم «التصوير» هذا، وتحدث ثغرة فى التقليد الذى يجسده.

إننا نشدد على أن العمل، فقط، على كل من جبهتى «المدلول» و«الدوال»[٦] هو ما يملك أى أمل فى التأثير ضد الأيديولوجية السائدة. وأن العمل على المستوى الاقتصادى/ السياسى وعلى مستوى الشكل يتعين عليه أن يتآلف على نحو وثيق.

ج- **هناك فئة أخرى، وهى التى يكون العمل المزدوج فيها مؤثرا، ولكن «ضد طبيعته».** فالمضمون ليس سياسيا على نحو صريح، ولكنه يصبح هكذا بطريقة ما، من خلال النقد الذى يتناوله من ناحية الشكل[٧]. وتنتمى إلى هذه الفئة أفلام «المتوسِّطى» Mediterranée، و«خادم الفندق» The Bellboy و«السمت (القناع)»Persona .. وبالنسبة للكراسات تشكل أفلام الفئتين ب، و ج الجانب الأساسى فى السينما، وينبغى أن تكون الموضوع الرئيسى للمجلة.

د- **الحالة الرابعة:** هى تلك الأفلام التى تتكاثر على نحو متزايد الآن، وتحوى مضمونا سياسيا صريحًا (فيلم زدْ Z ليس المثال الأفضل، لأن تقديمه للأساليب والمناورات السياسية تقديم أيديولوجى بلا انقطاع من البداية وحتى النهاية؛ وقد يكون فيلم «أوقات الحياة» Les Temps de Vivre مثالا أفضل) ولكنها لا تنتقد بفعالية النظام الأيديولوجى المطمورة فيه، لأنها تتبنى لغته ومجازه بلا تردد.

وهذا يجعل من المهم بالنسبة للنقاد أن يفحصوا تأثير النقد السياسى المقصود فى هذه الأفلام. وما إذا كانت تعبر عن، وتدعم، وتقوى، الشيء الفعلى الذى أعلنوا شجبه؟ وهل أصابت النظام الذى يرغبون فى هدمه..؟ (انظر البند أ).

ه- **خامسًا:** أفلام يبدو للوهلة الأولى أنها تنتمى بقوة إلى الأيديولوجية، وأنها واقعة تحت نفوذها تمامًا، ولكن يثبت فى النهاية أنها تصبح على النحو المشار إليه بطريقة غامضة. فهى تبدأ من منطلق غير تقدمى، وتتراوح بين الرجعى الصريح والانتقادى المعتدل، مرورا بالاسترضائى، إلا أنها تحاول الإقناع، مستخدمة أسلوب واقعى هائل، بوجود فجوة ملحوظة، وخلل بين نقطة البداية والمنتج المنجز. ونحن هنا نتجاهل قطاع الأفلام غير المترابطة منطقيا –

وغير المهمة- التى يُوجد المزج فيها استخداما واعيا للأيديولوجية السائدة، لكنه يتركها صحيحة تماما. والأفلام التى نتحدث عنها تضع عوائق فى طريق الأيديولوجية، لتجعلها تنحرف وتنصرف عن سبيلها. والإطار السينمائى يدعنا نفهمها، ولكنه يفضحها أيضا ويشجبها. وإذا فحص المرء الإطار السينمائى فإنه يمكن أن يرى فيه مرحلتين: مرحلة تكبحه داخل حدود معينة، وأخرى تتجاوز هذه الحدود. ويجرى نقد داخلى يشقق الفيلم عند نقاط الالتحام إلى رقائق منفصلة. وإذا قرأ المرء الفيلم قراءة غير مباشرة، باحثا عن العلامات، وإذا ما نظر إلى ما وراء ترابطه المنطقى الشكلى الظاهر، فإنه يستطيع أن يدرك أنه مشوه بالصدوع: مُشقَّق بفعل قوة شد داخلية، لا وجود لها على الإطلاق فى فيلم غير ضار أيديولوجيا. وهكذا تصبح الأيديولوجية تابعة للنص. فهى لم يعد لها وجود مستقل: إنها **مقدَّمة** بواسطة السينما. وهذه هى الحالة فى كثير من أفلام هوليوود، مثلا، التى على الرغم من أنها تكون مدمجة تمامًا فى النظام والأيديولوجية، إلا أنها تنتهى بتعرية جزئية للنظام من داخله. ولابد أن نكتشف ما يجعل الأمر ممكنا بالنسبة لصانع فيلم ليُحت الأيديولوجية عن طريق إعادة صياغتها بلغة فيلمه: فلو كان يرى أن فيلمه مجرد هبَّة فى صالح الليبرالية، فسوف يسترد قوته فورًا على يد الأيديولوجية، وإن كان من ناحية أخرى يفهمه ويدركه على المستوى الأعمق للمجاز؛ فهناك احتمال أن ينتهى بأن يصبح أكثر تمزقًا. إنه لن يكون قادرا، بالطبع، على أن يكسر الأيديولوجية نفسها، بل يكون قادرا على أن يفعل ذلك فقط مع انعكاسها فى فيلمه (وأفلام فورد، دراير، روسيللينى أمثلة على ذلك).

موقفنا تجاه هذه الفئة من الأفلام : ليس لدينا النية على الإطلاق للانضمام إلى الحملة الحالية ضدها. إنها الميثولوجيا المتعلقة بأساطيرها الخاصة. وهى تنتقد ذاتها، حتى وإن لم يكن ذلك الهدف مكتوبًا فى السيناريو، وليس من المناسب، كما أنه خارج موضوع بحثنا أن نقوم بذلك تجاهها. وكل ما نريد أن نفعله هو توضيح العملية من خلال الأداء.

و- **أفلام من تشكيلة «السينما الحية»** Live Cinema (السينما المباشرة Cinéma direct) تنتمى إلى **المجموعة الأولى** (وهى الأكبر من بين مجموعتيها). وتقوم هذه الأفلام على أحداث أو أفكار سياسية (ربما يكون أكثر دقة أن نسميها اجتماعية)، ولكن ما لا يخلق تمييزا واضحًا بينها وبين السينما غير السياسية هو أنها لا تتحدى منهج «التصوير» التقليدى سينمائيا والمتكيف أيديولوجيا. وعلى سبيل المثال فإن إضراب مشتغلين بالتعدين سوف يؤفلم بالأسلوب ذاته المتبع فى فيلم «العائلات الكبيرة» Les Grandes Familles. وصناع هذه الأفلام يخضعون لوهم بدائى وجوهرى، وهو أنهم حالما يقاطعون المرشح الأيديولوجى لتقاليد السرد (فنية الدراما، البناء، هيمنة فكرة رئيسية على الأجزاء المكوِّنة للفيلم، التشديد على الجمال الشكلى) فإن الواقع حينئذ يقدَّم فى صورته الحقيقية. لكن واقع الحال أنهم إذ يفعلون هذا يقاطعون مرشحًا واحدًا، ولا يقاطعون المرشح الأكثر أهمية. ولأن الواقع لا يحتفظ داخله بنواة مخفية خاصة بمعرفة الذات والنظرية والحقيقة، مثلما تحتفظ الثمرة بنواة داخلية، فإننا نضطر إلى تلفيق هذه الأشياء (الماركسية واضحة جدا فى هذه المسألة، وذلك بتمييزها بين الأشياء «الحقيقة (الموضوعية)» والأشياء «المدركة بالحواس».

هذا هو السبب فى أن مؤيدى السينما المباشرة يلجأون إلى المصطلحات المثالية ذاتها، للتعبير عن دورها وتبرير نجاحها، مثلما يستخدمها الآخرون للتعبير عن منتجات الوسيلة البارعة الأعظم (السينما): «الدقة»، «إحساس بالتجربة المعاشة»، «التماعات الصدق الشديد»، «لحظات أُمسكت حية»، «إزالة كل إحساس بأننا نشاهد فيلما»، وأخيرا: الفتنة. إنها تلك الفكرة الساحرة عن أن «المشاهدة مفهومة»: وتمضى الأيديولوجية فى التبدِّى لتمنع نفسها من أن تعرض ما هو قائم بالفعل، ولتتأمل نفسها دون أن تنتقدها.

ز- **المجموعة الثانية من «السينما الحية»:** هنا لا يقنع المخرج بفكرة أن آلة التصوير «ترى من خلال المظاهر الخارجية»، بل يشرع فى دراسة المشكلة الأساسية الخاصة بتصوير الواقع، وذلك بإعطاء دور فعال للأشياء العينية فى

فيلمه. وحينئذ تصبح منتجة للمعنى، وليست مجرد مستقبلة إيجابية للمعنى الذى أنتج بعيدا عنها (بالأيديولوجية): على سبيل المثال فيلمى «ملكة النهار» « La Régne du Jour»، «عودة المصانع الغريبة» « La Rentrée des Usines Wonder».

٣- وظيفة النقد

هذا، إذن، هو مجال نشاطنا النقدى : تلك الأفلام، داخل نطاق الأيديولوجية، ومختلف علاقاتها بها. ومن هذا المجال المحدد بدقة تنبثق أربعة أعمال: (١) فى حالة أفلام الفئة أ: نكشف ما تخفيه؛ وكيف أنها محددة تماما ومصوغة بالأيديولوجية؛ (٢) فى حالة أفلام الفئات ب، جـ، ز، نقرأها على مستويين، موضحين كيف تحدث أثرها نقديا على مستوى المدلول والدوال؛ (٣) فى حالة الأفلام التابعة لنماذج د، و، نبين كيف يُضْعَف المدلول (الأمر الخاضع للسياسة) دائما، ويحول إلى شىء لا ضرر منه، وذلك بغياب العمل التقنى/ النظرى على الدوال؛ (٤) فى حالة أفلام المجموعة هـ، نشير إلى الفجوة القائمة بين الفيلم والأيديولوجية، وذلك عن طريق الوسيلة التى تؤثر بها الأفلام، ثم نبين كيف تحدث الأفلام أثرها.

لا يوجد متسع فى ممارستنا النقدية للتخمين (التعليق، والتفسير، وحل الشفرات)، ولا للهذيان الخادع (من نوع كتابة الأعمدة السينمائية). فهى لابد أن تكون تحليلا واقعيا دقيقًا لما يحكم إنتاج فيلم (الظروف الاقتصادية، الأيديولوجية، الطلب والاستجابة)، وللمعانى والأشكال الظاهرة فيه، والتى تكون ملموسة بدرجة متساوية.

إن تقليد الكتابة التافهة والزائلة عن السينما متشبث بموقعه، كما أنه كثير الإنتاج، وما يزال تحليل الفيلم اليوم محسوبًا سلفًا بالفروض المسبقة المثالية idealistic. وهو ينتقل اليوم إلى مناطق أوسع خارج البلاد ولكن منهج هذا التحليل ما يزال تجريبيا من حيث الجوهر. ويجرى خلال مرحلة ضرورية متعلقة بالعودة

إلى العناصر المادية لفيلم، وبنياته الدالة، وتنظيمه الشكلى. وقد اتخذت الخطوات الأولى فى هذه النقطة، بلا شك، على يد أندريه بازان، رغم التناقضات التى يمكن تمييزها فى مقالاته. ثم تلى ذلك المقاربة القائمة على علم اللغة البنيوى (الذى يوجد به فخان رئيسيان، حيث نسقط فى الفلسفة الوضعية الظاهراتية والمادية الميكانيكية). وبقدر ما اضطر النقد بالتأكيد إلى مكابدة هذه المرحلة، اضطر إلى تجاوزها. وبالنسبة لنا، يبدو خط التقدم الممكن الوحيد فى القدرة على استخدام الكتابات النظرية لصناع الأفلام الروس فى عشرينيات القرن العشرين (وعلى رأسهم أيزنشتاين) لتطوير وتطبيق نظرية للسينما، ومنهج خاص لفهم الأهداف المحددة بدقة، وكذلك بالرجوع المباشر إلى منهج المادية الجدلية.

ونكاد لا نحتاج إلى الإشارة إلى أننا نعلم أن «سياسة» مجلة لا يمكن – والحقيقة، لا ينبغى – أن تصحح بين عشية وضحاها. فنحن مضطرون إلى أن نفعل ذلك بصبر، شهرا بعد شهر، وأن نكون يقظين فى مجالنا الخاص لتجنب الخطأ الشائع المتعلق بوضع الثقة فى التغيير التلقائى، أو محاولة الاندفاع نحو «ثورة» دون تجهيز لدعمها. والقفز إلى التصريح فى هذه المرحلة بأن الحقيقة قد تبدت لنا، سيصبح أشبه بالحديث عن «المعجزات» أو «الهداية». وكل ما ينبغى أن نفعله هو الإعلان عن العمل الجارى الذى نقوم به ونشر المقالات المتعلقة به إما صراحة وإما ضمنًا.

وتنبغى الإشارة باختصار إلى كيفية توافق مختلف العناصر فى المجلة مع هذا المنظور. فالجانب الجوهرى فى عملنا يظهر بوضوح فى المقالات النظرية والكتابات النقدية. وفيما يتعلق بالاختلاف بين الاثنين فإن هذا بسبيله إلى أن يتناقص تدريجيا، لأن همَّنا ليس إضافة مزايا وعيوب الأفلام الحالية إلى الهموم المحلية، ولا «أن ندمر المنتج» حسبما جاء فى إحدى المقالات الظريفة – ومن ناحية أخرى فإن الأحاديث الصحفية وأعمدة «اليوميات» وقائمة الأفلام، وكذلك الملفات، والمادة الإضافية للمناقشة المحتمل حدوثها فيما بعد، ستكون أقوى من

النظرية، من حيث المعلومات. والمطلوب من القارئ هو أن يقرر ما إذا كانت محتويات المجلة تتبنى موقفا نقديا أم لا، وإن كان الأمر كذلك، فما هو هذا الموقف؟

ترجمت المقال من الفرنسية إلى الإنجليزية سوزان بينيت.

هوامش

(١) ثمة أعمال أخرى تشمل التوزيع والعرض ومناقشة الأفلام فى الأقاليم والضواحى، وجلسات للعمل النظرى (انظر مجلة Montage، العدد ٢١٠).

(٢) تحمّله وخاطر بهذا التحمُّل الفعلى. هل هناك أية حاجة للتشديد على أن التكتيك المختبر خفية للنظم القمعية ليس لإنهاك الجماعات المحتجّة. إنها تبطل أسلوبها كى لا يُنتبه إليها، مع التأثير المزدوج لجعل نصف المعارضة حذرًا فى ألا يجرب صبرها أكثر مما ينبغى، وجعل النصف الآخر راضيًا بمعرفة أن أنشطته غير مراقبة.

(٣) إننا بهذا لا ننوى أن نقترح رغبتنا فى إقامة سياج صناعى حول مجالنا الخاص، وتجاهل المجال الأكبر بصورة لا نهائية، حيث من الواضح بشدة أنه واقع تحت الخطر سياسيا. ونحن ببساطة، نركز على تلك النقطة الدقيقة فى طيف النشاط الاجتماعى بهذا المقال، استجابة للضرورات الإجرائية الدقيقة.

(٤) إنها مشكلة ملحة على نحو متزايد. وقد يكون شغبًا مغريًا أن نسمح بمعالجتها جزءًا جزءًا، ومن الواضح أننا مضطرون إلى عمل محاولة موحدة لطرحها نظريا فيما بعد. وبالنسبة للوقت الحالى فإننا ننحيها جانبًا.

(٥) الأيديولوجية الرأسمالية: يعبر هذا المصطلح عما نعنيه بدقة، ولكن لأننا نستخدمه دون مزيد من التحديد، فى هذا المقال، ينبغى أن نشير إلى أننا لسنا خاضعين لأى وهم أنه يحوى نوعًا من «جوهر مجرد».. إننا نعرف أنه محدد اجتماعيا وتاريخيا، وإن له أشكالاً متعددة فى أى مكان وزمان محددين، وأنه يختلف من فترة تاريخية إلى أخرى، مثل كامل فئة السينما «النضالية»، الغامضة تمامًا وغير المحددة فى الوقت الحاضر. ويتعين علينا أولاً أن نحدد بصرامة الوظيفة المنوطة بها، وأهدافها، وتأثيراتها الجانبية: (المعلومات، الاستثارة، ورد الفعل النقدى، التحريض «الذى له دائمًا بعض التأثير»..)؛ وثانيًا أن نحدد الخط السياسى الصحيح الذى يحكم صنع وعرض هذه الأفلام – إن «الثورى» هو وصف زائد أكثر مما ينبغى فيما يتعلق بمصطلح شامل لخدمة أى غرض نافع هنا، ثم يتعين علينا ثالثًا أن نعلن ما إذا كان داعمو السينما النضالية فى واقع الأمر يقترحون خطا للعمل الصحيح تصبح السينما فيه الرابطة الهزيلة، بوهم أنه مع قلة الجهد المبذول من الجانب السينمائى للإقناع، فإن الأثر «النضالى» سوف يكون قويا

وواضحًا. وقد تكون هذه وسيلة لتجنب تناقضات السينما «الموازية»، وإحداث شقاق فى المسألة المتعلقة بتقرير ما إذا كان ينبغى أن تشتمل فئتها على الأفلام السرية Underground، بحجة أن علاقاتها بالمخدرات والجنس، واستغراقها فى الشكل، من المحتمل أن يُنشئان علاقات جديدة بين الفيلم والجمهور.

(٦) إننا لا نغمض أعيننا عن حقيقة أن هناك تبسيطًا مخلا (مستخدم هنا لأنه أسهل من الوجهة العملية) لإحداث ذلك التمييز الحاد بين المصطلحين. ويكون هذا على النحو المشار إليه وعلى الأخص فى حالة السينما، حيث يصبح المدلول غالبا ليس أكثر من أن يكون مجرد منتج لتباديل الدوال، وتكون للعلامة سيادة على المعنى.

(٧) هذا ليس مدخلاً سحريا بعيدا عن نسقَ «تصوير الواقع» (السائد بوجه خاص فى السينما)، بل هو بالأحرى شغل صارم، مفصَّل، وواسع النطاق منكب على هذا النسق — ما هى الظروف التى تجعله ممكنا، وما هى الآليات التى تجعله غير ضار؟ والمنهج يعمل على لفت النظر إلى النسق، حتى إنه يمكن تبين ماهيته، لجعله يخدم أهدافا خاصة به، ويدين نفسه دون استخدام فمه. والتكتيكات المستخدمة قد تشمل «قلب النحو السينمائى رأسًا على عقب»، غير أنها لا تستطيع أن تفعل ذلك بالضبط. وأى فيلم قديم يستطيع فى الوقت الحاضر أن يفسد الترتيب الزمنى «الكرونولوجى» العادى باهتمامات البحث المتسم بالغموض عن «العصرى». ولكن «الملاك الفانى» The Exterminating Angel، ويوميات آنا ماجدالينا باخ The Diary of Anna Magdalena Bach (ولو أننا لا نود أن نقدمهما كنموذج) هما فيلمان، أحداثهما مرتبة زمنيا بدقة بالغة دون الكف عن أن يكونا هدامين بالطريقة التى نصفها، بينما فى السواد الأعظم يطمس ببساطة المشهد المتنوع لفيلم من حيث الزمن مفهومًا طبيعيا بالأساس. وبالطريقة نفسها فإن التشوش الحسِّى (وهو هدف معترف به للتأثير على اللاوعى، ولإحداث تغيرات فى نسيج الفيلم.. إلخ) ليس كافيا فى ذاته للذهاب إلى ما هو أبعد من الأسلوب التقليدى لتصوير «واقع». ولإدراك هذا، على المرء أن يتذكر المحاولات غير الناجحة القائمة المتعلقة بنمط الحرفية "Lettriste" أو نمط Zacum لإرجاع لامحدوديتهما إلى اللغة باستخدام كلمات عديمة المعنى أو أنواع جديدة من استعمال الكلمات التى توحى ألفاظها بمعانيها. وفى هاتين الحالتين فقط يمكن لمس المستوى الأكثر سطحية للغة. إنهما يوجدان شفرة جديدة، تحدث أثرا على مستوى المستحيل، ويتعين أن ترفض على أى مستوى آخر، وهى مع ذلك ليست فى وضع يتجاوز المألوف.

فاشية آسرة

سوزان سونتاج

أصبحت لينى ريفنشتال موضع اهتمام نقدى لم يحدث منذ الثلاثينيات، وحالتها تشترك فى الكثير مع حالة د. و. جريفيث: فنانة سينمائية كبيرة تُدرك تمامًا حساسيتها للقيم الجمالية من خلال مساهمتها ونزعتها الأسلوبية فى الشكل السينمائى، على أنه من الأفضل أن تُترك حساسياتها السياسية ليتأملها المؤرخون الاجتماعيون. وقد نوقشت ريفنشتال، أكثر مما نوقش جريفيث، بوصفها فنانة غير سياسية استخدم أداؤها من جانب آخرين كوسيلة سياسية، ولكن مشاغلها الذاتية كانت فى المقام الأول مشاغل جمالية وتقنية. وهذا الصدع القائم بين الفن والسياسة، هو ما تسعى سوزان سونتاج إلى رأبه، بتتبّع خطوات إتقان جمالية فاشية على امتداد السيرة المهنية الطويلة للينى ريفنشتال، والتى بدأتها كراقصة، ثم نجمة سينمائية، فى عدة أفلام من أفلام الجبل للدكتور أرنولدفانك، وحتى تجربتها الفوتوغرافية الحديثة عن النوبة، وهى قبيلة سودانية. وبدون الجدال حول مكانة ريفنشتال كعبقرية سينمائية (وهو أمر ربما تحاوله وفيما بعد بصورة مرضية المراجعة المحطمة للمقدسات عن أهميتها) تقيم سونتاج حجة قوية على الترابط المتين بين الفاشية والجمال فى أداء ريفنشتال.

وعلى الرغم من أن وجهة نظر سونتاج هى أن المثقف المتوحد مع ذاته غير مدين بالفضل لشىء غير شخصّى، باعتبار هذا منهجية، فإن ذلك لا يقلل من إعادة تقييمها المقنع تاريخيا وجماليا لريفنشتال.

والمقال، على أية حال، يترك مناطق كثيرة دون استكشاف، وهو ما يتبنَّى فى مكان آخر من هذا الكتاب، بما فى ذلك تلك الأمور ذات الأهمية الخاصة

بالنسبة للنقد النسوى (تضمن مقال أصيل لسونتاج، نشر فى ٦ فبراير ١٩٧٥ فى The New York Review of Books، جزءًا ثانيا مخصصًا لمتابعة عن شعارات قوات الشرطة الخاصة النازية SS كتبها جاك بيا، ولتأمل الدوافع المشتركة فى العبادة العمياء للشعارات والرموز النازية).

* * *

بين أيدينا الآن كتاب(١) للينى ريفنشتال يحوى ١٢٦ صورة فوتوغرافية، هو بلا شك الأكثر سحرًا فيما يتعلق بالفوتوغرافيا من بين الكتب المنشورة فى أى مكان فى السنوات الحالية. ففى الصحراء الشرسة لجنوب السودان يعيش حوالى ثمانية آلاف نوبى أشبه بالآلهة القديمة، فى عزلة تامة، ويتميزون بالكمال الجسمانى، وبرءوس كبيرة جيدة التشكيل، ومحلوقة جزئيا، وجوههم معبرة، وأجسادهم مفتولة العضلات مُسمطة ومزخرفة بالندوب، وملطخة برماد مقدس رمادى مائل للبياض، والرجال من بينهم يرقصون، ويجلسون القرفصاء، ويطيلون التفكير، ويتصارعون فوق الرمال المسفوعة بالحرارة. ويحوى الكتاب أيضًا تصميمًا ساحرًا يشمل اثنتى عشرة صورة فوتوغرافية بالأبيض والأسود للينى ريفنشتال على غلافه الخلفى، وهى صور فاتنة أيضًا بوصفها تتابعًا زمنيا لتعبيرات وجه (تتراوح بين الجوانية المتقدة والابتسامة العريضة لامرأة كهلة أثناء رحلة صيد فى تكساس) تنتصر على مسيرة العمر التى لا تقاوم.

الصورة الأولى من بين هذه الصور التقطت عام ١٩٢٧ حين كانت لينى فى الخامسة والعشرين ونجمة سينمائية، أما الصور الحديثة فمنها المؤرخة بعام ١٩٦٩ (وهى تحتضن طفلا إفريقيا عاريا) وبعام ١٩٧٢ (وهى تمسك بآلة تصوير). وكل صورة من هذه الصور تبدى تعبيرًا ما عن حضور نموذجى، وعن نوع من الجمال غير قابل للذبول مثله مثل جمال إليزابيث شوارسكوف الذى يتمتع وحده بهيئة أكثر صحة وأشد بهجة وصلابة رغم الشيخوخة. وعلى الغلاف الورقى المترب للكتاب توجد أيضا بعض المعلومات عن سيرة حياة ريفنشتال، ومقدمة (غير موقعة) تحت

عنوان: «كيف جاءت لينى ريفنشتال لدراسة مساكين النوبة فى كوردفان؟» - وهى مقدمة مليئة بأكاذيب مزعجة.

والمقدمة التى تقدم بيانا مفصلاً عن رحلة ريفنشتال إلى السودان (والمستوحاه، كما يقال لنا، من قراءة رواية هيمنجواى «تلال إفريقيا الخضراء»، وخاصة فصل «ليلة بلا نوم فى منتصف الخمسينيات») تعرف المصورة الفوتوغرافية بأنها صانعة أفلام فى فترة ما قبل الحرب وأنها «شخصية أسطورية بدرجة ما، وشبه منسية من جانب أمة اختارت أن تمحو من ذاكرتها حقبة من تاريخها». من ذا غير ريفنشتال ذاتها الذى يمكنه التفكير فى هذه الخرافة عما يشار إليه بطريقة غامضة على أنه «أمَّة»، والتى لسبب ما غير محدد «اختارت» أن تقوم بفعل الجين البائس الخاص بنسيان «حقبة»- تُركت غير محددة بلباقة- «من تاريخها»؟ ومن المفترض أن بعض القراء، على الأقل، سوف يجفلون من أثر هذه الإشارة، المتظاهرة بالخجل، إلى ألمانيا والرايخ الثالث (وهى على أية حال أشد جرأة من الإيجاز المكتوم تمامًا فى إعلانات هاربر ورو Harper & Row بخصوص الكتاب والذى يقدم ريفنشتال للقراء بوضوح بوصفها «صانعة الأفلام المتجددة»).

وغلاف الكتاب الورقى مقارنا بالمقدمة صريح بلا تحفظ فى موضوع سيرة المصورة الفوتوغرافية، ويردد كالببغاء المعلومات الخاطئة التى رددتها ريفنشتال فى السنوات العشرين الأخيرة:

«كانت لينى ريفنشتال قد قفزت فى الثلاثينيات الخطيرة والمأفونة من تاريخ ألمانيا إلى شهرة عالمية كمخرجة سينمائية. فقد ولدت عام ١٩٠٢، وكان الرقص الإبداعى (الباليه) أول ماكرّست نفسها له، وقد أدى هذا إلى مشاركتها فى الأفلام الصامتة، وأصبحت هى نفسها فيما بعد صانعة ونجمة أفلامها الناطقة، مثل فيلم "الجبل" عام ١٩٢٩».

«ونالت هذه الأعمال البالغة الرومانسية إعجابًا واسعًا، ليس البتة من جانب

أدولف هتلر، الذى كلف ريفنشتال حال وصوله إلى السلطة عام ١٩٣٣ بعمل فيلم تسجيلى عن مؤتمر نورمبرج فى عام ١٩٣٤».

ويتبنى الغلاف أصالة يقينية فى وصفه للحقبة النازية بأنها «الثلاثينيات الخطيرة والمأفونة فى تاريخ ألمانيا»، ليوجز أحداث عام ١٩٣٣ حين «وصل هتلر إلى السلطة»، وكذلك فى إصراره على أن ريفنشتال، التى كانت معظم أعمالها فى هذا العقد توصف حقا بأنها دعاية نازية، تمتعت بـ «شهرة عالمية كمخرجة سينمائية»، وهذا يعنى على نحو مزعوم أنها تشبه معاصريها: رينوار، لوبيتش، فلاهيرتى. (هل ترك الناشرون لينى ريفنشتال تكتب كلمات الغلاف الورقى بنفسها؟ يتردد المرء فى التسلى بتلك الفكرة الفظّة، لأن جملة «كان الرقص الإبداعى أول ما كرست نفسها له» لا يقدر على كتابتها بهذه الطريقة إلا القليل من المتحدثين بالإنجليزية كلغة أصلية).

إن ما يطرح هنا على أنه حقائق، غير دقيق أو ملفق. فبالنسبة للبدايات لم تصنع ريفنشتال فيلمًا – أو تشارك كنجمة فى فيلم ناطق اسمه «الجبل» عام ١٩٢٩. بل لم يوجد أصلاً هذا الفيلم. والغالب عمومًا: أن ريفنشتال لم تشارك فى البداية كمخرجة فى أفلام صامتة، وحين أُدخل الصوت بعدئذ بدأت فى إخراج أفلامها الخاصة، والتى أدت فيها دور النجمة. ومن بداية حتى نهاية الأفلام التسعة التى اشتركت فيها كانت هى النجمة، كما أن سبعة من تلك الأفلام لم تقم بإخراجها.

هذه الأفلام السبعة هى: «الجبل المقدس» The Holy Mountain عام ١٩٢٦، «القفزة الكبيرة» The Big Jump، «مصير مجلس نواب هابسبرج Fate of the House of Hapsburg عام ١٩٢٩، «التل الأبيض لبيتز بالو» The White Hell of Pitz Palű عام ١٩٢٩– وهذه الأفلام الأربعة كلها صامتة– وقد تبعتها أفلام «الجرف الجليدى» Avalanche عام ١٩٣٠، «جنون مؤقت أبيض» White Franzy عام ١٩٣١، «جبل جليد الإنقاذ» Sos Iceberg عام ١٩٣٢–١٩٣٣. وجميع تلك الأفلام عدا واحدًا أخرجها د. أرنولد فانك، وهو مؤلف ملاحم

ناجحة جدا لها علاقة بجبال الألب بدأها عام ١٩١٩، وتحول في سيرته المهنية، بعد أن تركته ريفنشتال لتندفع بقوة في عملها كمخرجة عام ١٩٣٢، نحو الإنتاج الألماني الياباني المشترك، وفيلماه «ابنة الساموراي» The Daughter of the Samori عام ١٩٣٧ و«روبنسون كروزو» A Robison Crusoe عام ١٩٣٨ كلاهما فشل فشلاً ذريعًا. (الفيلم الذي لم يخرجه فانك هو «مصير مجلس نواب هابسبرج». وهو قصة ملكية مشجية، أُخرج في النمسا ولعبت فيه ريفنشتال دور ماري فيتسيرا، التي انتحرت مع رودلف ولي العهد في مايرلنج، دون وجود أثر لأي منهما).

لم تكن تلك الأفلام بكل وضوح «بالغة الرومانسية». فأدوات نقل الفكر الشعبية – الفاجنرية عند فانك كانت، وبلا شك، بالنسبة لفكر ريفنشتال غير سياسية وقت أن صنع تلك الأفلام، غير أنها يمكن مشاهدتها في الاستعادة، كما يحاول سيجفريد كراكاور أن يبرهن، بوصفها أنثولوجيا للأفكار النازية الرئيسية. والجبل الذي يجري تسلقه في أفلام فانك كان استعارة بصرية لا تقاوم عن الطموح اللامحدود تجاه الهدف الغامض السامي، الجميل والمروِّع على السواء، والذي كان سيصبح ملموسًا فيما بعد من خلال الزعامة. والشخصية التي لعبتها ريفنشتال في عمومها كانت عن فتاة متهورة تجرأت على تسلم القمة التي نفر منها آخرون هم «خنازير الوادي». ودورها الأول كممثلة في الفيلم الصامت «الجبل المقدس» عام ١٩٢٦ كان حول راقصة شابة اسمها ديوتيما تودد إليها متسلق جبال غيور هداها إلى النشوات الهائلة الدالة على التمتع بالصحة لتسلق جبال الألب. وقد خضعت هذه الشخصية لتبجيل تدريجي. وفي فيلمها الناطق الأول «الجرف الجليدي» عام ١٩٣٠ أدت ريفنشتال دور فتاة ممسوسة بالجبال تحب أرصاديا شابا، أنقذته حين كان ممدَّدا فوق مرصده المدمَّر بفعل عاصفة فوق قمة جبل مونت بلاك.

أخرجت ريفنشتال بنفسها أفلاما روائية، أولها وهو ما أنجزته عام ١٩٣٢ كان فيلما آخر عن الجبال وهو «الضوء الأزرق» The Blue Light. وكانت ريفنشتال نجمته أيضًا، حيث لعبت دورًا مشابهًا لأدوارها في أفلام فانك، التي نالت

بسببها «إعجابًا واسعًا، ولكن ليس البتة من جانب أدولف هتلر»؛ غير أنه يُعبر بالمجاز عن التيمات الكئيبة للحنين والنقاء والموت التى عالجها فانك باستهانة إلى حد ما. وكالمعتاد، فإن الجبل يعبِّر عن كل من الجميل والخطر بسمو، حيث القوة المهيبة التى تشجع الإثبات الأقصى للذات والهروب منها – نحو أخوة الشجاعة ونحو الموت. (فى الليالى التى يكون فيها القمر بدرًا، تشع قمة جبل عند مونت كريستاللو ضوءًا أزرق غامضًا، يغوى القرويين الشباب بمحاولة تسلقه. ويحاول الآباء إبقاء أطفالهم فى المنازل خلف مصاريع النوافذ المقفلة، غير أن الشبان يُجتذبون مثل السائرين نيامًا، ويلقون حتفهم فوق الصخور).

والدور الذى ابتكرته ريفنشتال لنفسها هو شخصية «جونتا»، وهى كائن بدائى له علاقة لا نظير لها بالقوة المدمرة. (وجونتا، الفتاة القروية المتشردة المرتدية أسمالاً بالية، هى وحدها القادرة على الوصول إلى الضوء الأزرق بأمان). لقد اجتذبت إلى حتفها لا باستحالة الهدف المرموز له بالجبل، بل عن طريق الروح المبتذلة الدنيوية للقرويين الغيورين، وبالعقلانية العمياء للزوار حسنى النية القادمين من المدينة. (تعرف جونتا أن الضوء الأزرق منبعثت من أحجار كريمة؛ ولأنها كائن له روح نقية فهى تجد متعة بالغة فى الجواهر والجمال تختلف عن متعة قيمتها المادية. ولكنها تقع فى حب مصورِّ يقضى عطلته هناك وتأتمنه على السر بسذاجة. وتخبر القرويين الذى يصعدون إلى الجبل، فينزعون الكنز ويبيعونه، وحين تشرع جونتا فى الصعود وقت أن يكون القمر بدرًا، فى الشهر التالى، فإن الضوء الأزرق آنئذ لا يكون موجودًا هناك ليرشدها، ومن ثم تسقط وتموت.)

بعد «الضوء الأزرق» لم يكن الفيلم التالى لريفنشتال «فيلما تسجيليا عن مؤتمر نورمبرج فى عام ١٩٣٤» لأنها، فى الواقع، صنعت خمسة أفلام غير روائية وليس فيلمين كما تصرح منذ الخمسينيات، فى كل بيانات التبرئة التى تكررها بحكم الواجب. وكان فيلم «انتصار الإيمان» Victory of Faith احتفالا بالمؤتمر الأول للحزب القومى الاشتراكى. أما فيلمها الثالث: «يوم الحرية:

جيشنا». Day of Freedom: our Army الذى أنجز فى عام ١٩٣٣ وعرض فى عام ١٩٣٥ فقد صنع من أجل الجيش، وهو يصف جمال الجنود والجندية تكريما للفوهرر. وبعدئذ جاء الفيلمان اللذان أحدثا شهرتها العالمية وأولهما «انتصار الإرادة» Triumph of the Will، الذى لم يُذكر عنوانه على الغلاف الورقى لكتاب «نهاية النوبة» The Last of the Nuba، خشية أن يوقظ التحيزات المتبقية ضد التيوتونية (الأصول القديمة للألمان – م) عند مشترى الكتاب فى السبعينيات.

ونواصل قراءة الغلاف الورقى للكتاب:

«إن رفض ريفنشتال الاستسلام لمحاولات جوبلز فى إخضاع خيالها لاحتياجاته الدعائية بشكل صارم، أدى إلى معركة إرادات وصلت إلى ذروتها حين صنعت ريفنشتال فيلمها عن الألعاب الأوليمية عام ١٩٣٦ باسم «أوليمبياد» Olympia. هذا الفيلم الذى حاول جوبلز أن يدمره، ولكنه أُنقذ بفعل التدخل الشخصى من جانب هتلر.

وبإضافة اثنين من الأفلام التسجيلية الأكثر أهمية فى الثلاثينيات إلى حسابها، استمرت ريفنشتال فى صنع أفلام تتعلق بقدرتها الإبداعية، وغير مرتبطة بصعود ألمانيا النازية، وذلك حتى عام ١٩٤١ حين أصبح استمرارها فى هذا الاتجاه تحت ظروف الحرب مستحيلا.

وأدت علاقتها بالقيادة النازية إلى اعتقالها عند نهاية الحرب العالمية الثانية: لقد حوكمت مرتين، وبرئت مرتين. وانكسفت شهرتها، وأصبحت شبه منسية – على الرغم من أن اسمها كان مألوفا لدى جيل كامل من الألمان».

فيما عدا القليل بخصوص أنها كانت اسما مألوفًا فى ألمانيا النازية، ليس هناك جزء واحد حقيقى فى الفقرات السابقة.

إن محاولة وضع ريفنشتال داخل نطاق الدور المألوف لـ الفنان – الفرد المتحدى للبيروقراطية المحافظة ولرقابة الدولة الراعية هى محاولة وقحة. ومع ذلك فإن الفكرة المتعلقة بمقاومتها «محاولة جوبلز فى إخضاع خيالها لاحتياجاته

الدعائية» تبدو كهراء بالنسبة لأى شخص شاهد فيلم «انتصار الإرادة - الفيلم الأكثر نجاحًا، والدعائى بصورة مطلقة، والذى لم يصنع مثله فى أى وقت، والذى ينفى مفهومه الحقيقى إمكانية أن يكون لصانعته تصورا جماليا وبصريا مستقلا عن الدعاية.

وعلاوة على هذا الفيلم ذاته كدليل فإن الوقائع (التى تنكرها ريفنشتال منذ الحرب) تروى قصة أخرى، فلم يكن هناك البتة أى صراع بين صانعة الفيلم ووزارة الدعاية الألمانية. إن «انتصار الإرادة»، وهو رغم كل شيء ثالث أفلامها من أجل النازية، صنع بالتعاون التام الذى لم يحصل عليه أى صانع أفلام من أية حكومة. فقد كانت لديها ميزانية غير محدودة، وطاقم مكون من ١٢٠ فردًا، وعدد هائل من آلات التصوير - قدر فيما بين ثلاثين وخمسين آلة- وضعت تحت تصرفها. وبعيدا عن كونها فنانة كانت مجندة لمهمة سياسية ووقعت فى مأزق فيما بعد، فإن ريفنشتال كانت، وكما تروى فى الكتاب الذى نشرته عام ١٩٣٥ عن صنع فيلم «انتصار الإرادة»[٢]، صاحبة نفوذ فى مخطط فيلم المؤتمر؛ الذى كان، منذ البداية، متخيلاً كمجموعة من المشاهد السينمائية غير العادية.

«الأولمبياد»، فى الواقع، فيلمان، أحدهما سمّى «عيد الشعب» Festival of People، والآخر «عيد الجمال» Festival of Beauty. وتصر ريفنشتال فى أحاديثها الصحفية، منذ الخمسينيات، على أن كلا فيلمى «الأولمبياد» اللذين كانا موكولاً بهما إليها من جانب اللجنة الدولية الأولمبية، أُنتجا بواسطة شركتها الخاصة، وصنعا رغم احتجاجات جوبلز. والحقيقة أن الفيلمين كانا مفوضين وممولين بالكامل من جانب الحكومة النازية (وقد أطلق اسم ريفنشتال على اسم شركة وهمية، لأنه كان يعتقد «أنه من غير المعقول أن تبدو الحكومة نفسها كمنتج) وأنهما حصلا على تسهيلات من جانب وزارة جوبلز فى كل مرحلة من مراحل التصوير[٣].

اشتغلت ريفنشتال عامين فى المونتاج، وانتهت فى الوقت المناسب، ليكون العرض العالمى الأول للفيلم فى ٢٩ أبريل عام ١٩٣٨ فى برلين كجزء من

الاحتفالات بعيد ميلاد هتلر التاسع والأربعين. وفيما بعد وفى السنة نفسها كان «الأولمبياد» الفيلم الرئيسى الذى اشتركت به ألمانيا فى مهرجان فينيسيا السينمائى عام ١٩٣٨، حيث حصل على الميدالية الذهبية. (سبق أن حصلت ريفنشتال على جائزة الميدالية الذهبية فى مهرجان فينيسيا الممول من الحكومة عام ١٩٣٢ عن فيلمها «الضوء الأزرق»). وحتى الأسطورة المتداولة عن اعتراض جوبلز على فيلمها الخاص بانتصارات نجمة العدو الأمريكية السوداء جيس أوينز غير حقيقية، لأن هذا الفيلم مثله مثل الأفلام السابقة لريفنشتال حصل على الدعم التام من جانب جوبلز.

والمزيد من الهراء القول إن ريفنشتال: «استمرت فى صنع أفلام تتعلق بقدرتها الإبداعية وغير مرتبطة بصعود ألمانيا النازية حتى عام ١٩٤١»، ففى عام ١٩٣٨ وكهدية لهتلر صنعت «بيت اعتراف فوق سالزبرج» Berchtesgaden über salzburg، وهو بورتريه متسم بالحماس عن الفوهرر، طوله خمسون دقيقة، ومصنوع على نحو مغاير للمشهد الجبلى الجهم لملجأه الجديد. وفى عام ١٩٣٩ صاحبت ريفنشتال قوات الدفاع المدنى الذاهبة إلى بولندا كمراسلة حربية بملابس رسمية مع فريقها الخاص بالتصوير، ولكن لم يتبق تسجيل لأى شىء من هذه المادة بعد انتهاء الحرب. وبعد «الأولمبياد» صنعت ريفنشتال وعلى وجه الدقة فيلمًا روائيا واحدًا هو «الأراضى الواطئة» Tiefland، بدأته عام ١٩٤١، وبعد انقطاع أنهته عام ١٩٤٤ (وذلك فى ستوديوهات باراندوف السينمائية فى براج المحتلة بواسطة النازى)، وهذا الفيلم، الذى كان قيد الإعداد عام ١٩٣٤، يحوى أصداء من فيلم «الضوء الأزرق»، ومرة أخرى تكون الشخصية الرئيسية (التى لعبتها ريفنشتال) متشردة جميلة؛ وقد صرح بعرضه عام ١٩٥٤ وقوبل بلا مبالاة. وتفضل ريفنشتال بوضوح إعطاء الانطباع بوجود فيلمين تسجيليين فقط فى سيرتها المهنية الطويلة من جوانب أخرى كمخرجة. والواقع أن أربعة أفلام من الأفلام الستة التى أخرجتها هى أفلام تسجيلية، مصنوعة من أجل، وممولة من جانب، الحكومة النازية.

ويفتقر إلى الدقة التامة وصف علاقة ريفنشتال المهنية وصداقتها مع هتلر وجوبلز بكلمات مثل: «علاقتها بالقيادة النازية»: وبعيدا عن كونها ممثلة- مخرجة، استحوذت على إعجاب هتلر وكلفها من ثم بمهمة محددة، فإن ريفنشتال كانت صديقة مقربة وصاحبة للهتلريين قبل ذلك بزمن طويل منذ عام ١٩٣٢. وكانت أيضًا صديقة لجوبلز وليست فقط من معارفه. وليس هناك دليل يدعم الزعم الدائم من جانب ريفنشتال بكراهية جوبلز لها. وفضلا عن ذلك فأى إيحاء بأن جوبلز كان له سلطة التدخل فى شغل ريفنشتال هو إيحاء غير حقيقى. فباقترابها الشخصى غير المحدود من هتلر كانت صانعة الأفلام الألمانية الوحيدة التى لم يكن جوبلز مسئولاً عنها. (كانت تعمل فى الظروف العادية تحت رئاسة قسم «إنتاج الأفلام القصيرة والدعائية» والتابع لغرفة سينما الرايخ والخاضعة لوزارة الدعاية، التى كان يرأسها جوبلز).

وأخيرًا، فإنه من التضليل القول إن ريفنشتال «حوكمت مرتين، وبُرِّئت مرتين» بعد الحرب، فما حدث هو أنها، وباختصار، اعتقلت على يد الحلفاء فى عام ١٩٤٥، وتم الاستيلاء على اثنين من منازلها الفخمة (فى برلين وميونيخ). وبدأت مرات استجوابها ومثولها أمام القضاء عام ١٩٤٨، واستمر ذلك بصورة متقطعة حتى عام ١٩٥٢، حين أصبحت أخيرا مبرأة من تجنيدها فى الحزب النازى، على يد هيئة المحلفين حيث: «لا يوجد لديها نشاط سياسى لدعم النظام النازى يستوجب العقاب». والأمر الأكثر أهمية، سواء استحقت ريفنشتال العقاب على يد القضاء أم لم تستحقه، أن «علاقتها» بالقيادة النازية لم تكن القضية المنظورة بل أنشطتها كداعية قيادية للرايخ الثالث.

والغلاف الورقى لكتاب «نهاية النوبة» يلخص بأمانة الاتجاه الأساسى لتبرئة ريفنشتال لنفسها، والذى اختلقته فى الخمسينيات، وأوضحته بصورة تامة فى المقابلة التى أجرتها معها المجلة الفرنسية المهيبة «كراسات السينما» فى سبتمبر عام ١٩٦٥. وفى حديثها هذا أنكرت إن كان أى من أعمالها دعائيا، وهى تصر على أن أعمالها «سينما حقيقية» Cinema Verité. وتقول عن فيلم «انتصار

الإرادة» أنه «لم يمثل فيه مشهد واحد»، وأن «كل شيء فيه أصيل. ولا يوجد تعليق متحيز، لسبب بسيط هو أنه لا يوجد تعليق على الإطلاق. إنه تاريخ، تاريخ خالص».

ورغم عدم وجود صوت راوٍ فى فيلم «انتصار الإرادة» فإنه يُستهل بنص مكتوب يرحب بمؤتمر الحزب بوصفه ذروة الفداء فى تاريخ ألمانيا. غير أن هذا التعليق الافتتاحى هو الأقل أصالة فى الأساليب التى يصبح بها الفيلم متحيزا. ويمثل «انتصار الإرادة» تحولا جذريا أُنجز آنذاك بخصوص الواقع: إن التاريخ يصبح مسرحًا. وفى كتابها المنشور عام ١٩٣٥ روت ريفنشتال الحقيقة. فمؤتمر نورمبرج «خُطط له ليس كاجتماع حاشد فقط بل كفيلم دعائى مشهدى.. كما أن الاحتفالات والخطط الدقيقة للاستعراضات العسكرية والمسيرات والمواكب، وأسلوب بناء الصالات والاستاد، صممت جميعها لملاءمة آلات التصوير». وكيفما كان مؤتمر الحزب مُعدا لتقديمه إلى الجمهورِ فقد شمل هذا قرار إنتاج الفيلم. والحدث، بدلا من أن يكون هدفا فى ذاته وُظِّف وكأنه الموقع الخارجى فى تصوير فيلم، اتَّخذ آنئذ طبيعة فيلم تسجيلى جدير بالتصديق. وأى امرئ يدافع عن أفلام ريفنشتال بوصفها أفلاما تسجيلية إذا تمكن من تمييز التسجيلى عن الدعائى فيها سيكون حاذقًا. فى «انتصار الإرادة» لا تبقى الوثيقة (الصورة) وبوضوح تسجيلا للواقع، فـ«الواقع» قد أنشئ لخدمة الصورة.

إن رد الاعتبار للشخصيات المنفية فى المجتمعات الليبرالية لا يحدث بالغائية البيروقراطية الجارفة المتبعة فى دائرة المعارف السوفييتية، والتى تقدم فيها كل طبعة جديدة اثنتى عشر شخصية كان لا يصح ذكرها حتى تاريخ إصدارها، وتمحو أسماء عدد مماثل أو أكبر من باب مكيدة محو الوجود. إن طرقنا فى رد الاعتبار أكثر نعومة، وأكثر غدرًا. والأمر ليس أن ماضى ريفنشتال النازى أصبح مقبولا فجأة. وإنما هو بوضوح، ومع تحول دولاب العجلة الثقافية، لم يعد يهم أحدًا. فتطهير سمعة لينى ريفنشتال من الحثالة النازية جمع زخمًا لبعض الوقت، غير أن هذه السمعة وصلت إلى نوع ما من الذروة فى العام الماضى، بدعوتها

كضيف شرف فى مهرجان سينمائى جديد نظمه محبون للسينما وانعقد فى الصيف فى كلورادو؛ وبكونها أصبحت موضوع برنامج من جزءين عنوانه «كاميرا، ثلاثة» على شبكات CBS، والآن بنشر كتاب «نهاية النوبة».

إن جانبا من الدافع وراء رفع مقام ريفنشتال إلى مكانة، ينظر لها فيها على أنها مَعلم ثقافى، يرجع بالتأكيد إلى كونها امرأة. وفى قائمة المشاهير التى تمتد من جيرمين دولاك، دوروثى أرزنر إلى فيرا كيتلوفا، أنييس فاردا، ماى زيترلنج وشيرلى كلارك.. إلخ تبرز ريفنشتال بوصفها المخرجة المرأة الوحيدة التى أنجزت أعمالاً ترجح ظهورها الدائم فى قوائم أحسن عشرين فيلما فى كل الأوقات. وملصق دعاية مهرجان نيويورك السينمائى لعام ١٩٧٣، والذى صممته فنانة مشهورة، هى أيضا نسوية، يظهر على شكل دمية شقراء، ثديها الأيمن محاط بثلاثة أسماء: أنييس، لينى، شيرلى. وتشعر النسويات بغصَّة عند التفكير فى التضحية بالمرأة الوحيدة التى صنعت أفلامًا يسلم كل امرئ بأنها من الطراز الأول.

لكن السبب الأقوى فى تحول الموقف تجاه ريفنشتال يكمن فى تغير فى الذوق، يجعل من المستحيل نبذ الفن إن كان «جميلاً». والاتجاه الذى يتبناه المدافعون عن ريفنشتال، والذى يشمل الآن الأصوات الأشد تأثيرًا فى المؤسسة السينمائية الطليعية، هو أنها معنية دائما بالجمال. وكان هذا الأمر، بالطبع، محل الكفاح الشخصى من جانب ريفنشتال لعدة سنوات. ومن ثم رفعت محاورة «كراسات السينما» معنويات ريفنشتال، فى حوارها معها، بإبداء ملاحظة على نحو أحمق حول أن: «ما يجمع "انتصار الإرادة" و"أولمبياد" هو أنهما يعطيان شكلا لواقع معين، هو فى حد ذاته قائم على فكرة معينة متعلقة بالشكل: فهل ترين أى شىء ألمانيا بصورة مميزة فيما يتعلق بهذا الاهتمام بالشكل؟» وقد أجابت ريفنشتال قائلة:

«أستطيع القول بوضوح إننى أشعر بانجذاب تلقائى تجاه كل شىء جميل، نعم: الجمال والتناغم، وربما أيضا انجذاب إلى هذه العناية بالتكوين، وهذا التطلع

نحو شكل يكون حقا وإلى حد ما ألمانيًا جدا. ولكننى شخصيا لا أعرف ما هى هذه الأشياء بالضبط؟! إنها تأتى من اللاوعى لا من إدراكى.. ماذا تريدين أن أضيف؟ مهما يكن الشيء واقعيا تمامًا، وشريحة من الحياة، وفضلاً عن ذلك فإن ما هو عادى، ومبتذل، لا يثير اهتمامى.. إننى مفتونة بما هو جميل، وقوى، وصحى، وأيضًا بما هو حى. إننى أسعى وراء التناغم، وأكون سعيدة حين يكون التناغم بارزًا. وأعتقد أننى بهذه الكلمات قد أجبت على سؤالك؟

هذا هو السبب فى أن «نهاية النوبة» هو الخطوة النهائية الضرورية فى عملية إعادة الاعتبار لريفنشتال. إنه إعادة الكتابة النهائية للماضى، أو هو، بالنسبة لمشايعيها، البرهان الساطع على أنها كانت دائما فلتة جمال وليست داعية كريهة[٤]. وتوجد داخل الكتاب المطبوع على نحو جميل صور فوتوغرافية للقبيلة المثالية النبيلة. كما توجد على الغلاف الورقى الخارجى صور فوتوغرافية لـ«امرأتى المثالية الألماينة» (كما سمى هتلر ريفنشتال)، وهى صور تهزم ازدراءات التاريخ وكل الابتسامات الساخرة.

وباعتراف الجميع، لو لم يكن كتاب «نهاية النوبة» موقعًا من جانب ريفنشتال، لما توقع المرء أن تكون هذه الصور الفوتوغرافية قد أخذت على يد فنانة النظام النازى الأكثر أهمية وموهبة وفعالية. ومعظم الناس الذين يتصفحون «نهاية النوبة» ربما يتأملون متفجعين حال أفراد شعب بدائى يتلاشى. والمثال الأعظم من بين المتأملين بتفجع هو ليفى شتراوس فى وقوفه بين هنود البورورو Bororo Indians فى البرازيل وفى منطقة ترستس تروبيكس Tristes Tropiques. أما إذا فُحصت الصور الفوتوغرافية بعناية، وفُحص فى الوقت ذاته النص المطول جدا الذى كتبته ريفنشتال، فسوف يصبح واضحًا أن الصور متواصلة مع أفلامها النازية.

اختيار ريفنشتال للموضوع الفوتوغرافى ـــ هذه القبيلة بالذات وليست قبيلة أخرى – يعبر عن موقف خاص جدا. إنها ترى أناس النوبة كشعب غامض لديه حس فنى متطور على نحو غير عادى (وهذه أحد الاستحواذات القليلة حيث كل

امرئ يعترف يكون قيثارة). إنهم جميعًا يتمتعون بالجمال (ورجال النوبة، كما تشير ريفنشتال: «لديهم بناء جسمانى قوى نادر الوجود فى أى قبيلة أفريقية أخرى»)؛ ومع ذلك فهم مضطرون للعمل الشاق كى يحيوا فى الصحراء غير الملائمة للإيواء (هم رعاة ماشية وصيادون) وتصر على أن نشاطهم الرئيسى احتفاليا. إن «نهاية النوبة» كتاب عن مثل أعلى بدائى: بورتريه عن شعب يعيش فى انسجام تام مع البيئة، دون أن تمسه «الحضارة».

كل الأفلام الأربعة التى أوكل بها لريفنشتال من جانب النازى – سواء أكانت حول مؤتمرات الحزب، أم عن قوات الدفاع المدنى، أم عن الرياضيين– تحتفل بولادة جديدة للجسد، وبمجتمع المُشترك (الكميونة)، وتتوسط من خلال تأليه قائد لا يقاوم. إنها تحذو مباشرة حذو أفلام فانك، التى اشتركت فيها كممثلة، وحذو فيلمها هى شخصيا «الضوء الأزرق». إن أفلام الجبل الروائية هى حكايات عن التوق للأماكن المرتفعة، وعن التحدى، وعن محنة العنصرى، وعن البدائى؛ والأفلام النازية هى ملاحم عن كميونة منجزة، يتم فيها الانتصار على الواقع اليومى عن طريق ضبط النفس والخضوع. إن كتاب «نهاية النوبة»، وهو مرثية عن الجمال والقوى الغامضة عند أناس بدائيين، هم بسبيل أن يُقضى عليهم عاجلاً، يمكن النظر إليه بوصفه الجزء الثالث فى لوح ريفنشتال ثلاثى الأوجه عن القيم الفاشية.

فى القراءة الأولى لأفلام الجبل نرى أناسًا مرتدين ملابس ثقيلة يجاهدون فى الصعود إلى أعلى سعيًا وراء إثبات ذواتهم فى البرد القارس، حيث تتطابق الحيوية مع التعذيب الجسدى. أما فى القراءة الثانية فإن هذه الأفلام مصنوعة من أجل الحكومة النازية: يستخدم «انتصار الإرادة» اللقطات العامة المزدحمة بالشخصيات المحشودة، بالتبادل مع اللقطات القريبة التى تفرد عاطفة فردية أو خضوعًا كاملاً فرديا؛ كما يستخدم أناسا محددى المعالم فى جماعة موحدة الزى، أعيد تنظيمها، كما لو أنه يبحث عن الإيقاع الصحيح للتعبير عن ولائهم الوجدانى. وفى «أولمبياد»، وهو الفيلم الأشد ثراء على المستوى البصرى فى كل أفلامها، يتوتر

المرء إلى أقصى درجة وهو يرى شخصًا وراء آخر كلاهما يسعى وراء نشوة النصر، مع تشجيع الجماعات المتنافسة بالهتاف من المدرجات أثناء اللعب. والجميع خاضع للتحديق الدائم من جانب المشاهد الأعظم اللطيف هتلر، الذى يحيط حضوره، هذا الجهد فى الاستاد، بهالة من القداسة. (الأولمبياد، والذى عُنون أيضًا باسم «انتصار الإرادة»، يؤكد على أنه لا توجد انتصارات سهلة). وفى القراءة الثالثة لكتاب «نهاية النوبة» نجد البدائيين المجردين من الملابس ينتظرون المحنة الأخيرة لمجتمعهم البطولى المبتهج، وانقراضهم الوشيك، وهم يمرحون، ويمارسون طقوسهم الخاصة فى الصحراء الحارة الجرداء.

إنه زمن نهاية العالم Gotterdämmerung. فالأحداث المهمة فى مجتمع النوبة هى تصارع الأنداد والجنازات: مواجهات شديدة بين الأجساد الرجالية الجميلة والموت. والنوبة كما تفسرها ريفنشتال هى قبيلة من محبى الجمال. ومثل قبيلة ماساى Masai، التى يتلطخ أفرادها بالطين، يلون النوبيون أنفسهم فى كل المناسبات الاجتماعية والدينية المهمة، إذ يلطخون أجسادهم برماد رمادى مبيض، وهو لون يوحى بالموت بكل وضوح. وتدعى ريفنشتال أنها وصلت إلى هناك «فى الوقت المناسب تماما» لأنه فى السنوات القليلة التالية منذ التقطت هذه الصور الفوتوغرافية بدأ الفساد يتسلل إلى النوبة المجيدة بفعل المال والعمل مدفوع الأجر وارتداء الملابس. وربما، عن طريق الحرب التى لا تذكرها ريفنشتال على الإطلاق، حيث إنها تعتنى بالأسطورة فقط لا بالتاريخ. إن الحرب الأهلية التى تمزق ذلك الجزء من السودان منذ اثنى عشر عامًا كان لابد أن تجلب معها تكنولوجيا جديدة وقدرًا من النفايات.

وعلى الرغم من أن النوبيين سود وليسوا آريين، فإن تصوير ريفنشتال لهم متسق مع بعض الأفكار الأضخم للأيديولوجية النازية: التقابل بين النقى وغير النقى، غير القابل للفساد والملوَّث، الجسدى والعقلى، المبهج والانتقادى. وقد كان هناك اتهام مبدئى ضد اليهود فى ألمانيا النازية، وهو أنهم مدينيُّون، عقلانيون، حاملون لـ«روح انتقادية» مُفسِدة ومُخرِّبة. (رُوِّج كتاب «شعلة مايو» عام ١٩٣٣

استنادا إلى رأى جوبلز: «إن عنصر العقلانية اليهودية المتطرفة ينتهى الآن، ونجاح الثورة الألمانية يؤكد من جديد صواب طريق الروح الألمانية». وحين حظر جوبلز النقد الفنى، رسميا، فى نوفمبر ١٩٣٦، كان ذلك بسبب «احتوائه على لمسات يهودية للشخصية بصورة نموذجية»: تضع العقل قبل القلب، والفرد قبل المجتمع، والتفكير قبل الشعور). والآن، فإن «الحضارة» ذاتها هى الملوثة.

الأمر المحدد فى الصيغة الفاشية للفكرة القديمة عن الهمجى النبيل هو ازدراؤها لكل ما هو تأملى، انتقادى، تعددى. وفى كتاب ريفنشتال، وهو سجل لحالة متعلقة بالفضيلة البدائية نادرا ما نجد مدحًا لتعقيد ورقة الأسطورة البدائية، وللتنظيم الاجتماعى أو التفكير. فهى متحمسة على نحو خاص للطرق التى يتقوى ويتوحد بها النوبيون، من خلال التعذيب الجسدى لأندادهم المتصارعين، والتى يُلقى خلالها الرجال النوبيون «اللاهثون والمجهدون» وذوو «العضلات الضخمة البارزة» كل منهم الآخر إلى الأرض ـ فى قتال لا من أجل جوائز مادية بل «من أجل تجديد الحيوية المقدسة للقبيلة».

إن الصراع والطقوس اللذين يترافقان فى وصف ريفنشتال يربطان النوبيين مع بعضهم البعض:

«يوفر الصراع، بالنسبة للنوبيين، الكثير فيما يتعلق بما يفعله السعى وراء الصحة، والسلطة، والمكانة من جانب الفرد فى الغرب. والصراع يولد الإخلاص الأشد حماسًا والمشاركة العاطفية عند مؤيدى الفريق، والذين هم، فى الواقع، كل سكان القرية «غير المشاركين فى الصراع».

الصراع مفهوم أساسى فى الفكرة المتعلقة بـ«النوبة» ككل. وأهميته كتعبير عن وجهة النظر التامة فى المساكين Mesakin والكورونجو Korongo لا يمكن المبالغة فيها؛ فهو تعبير بالمرئى وبالعالم الاجتماعى عن العالم غير المرئى للعقل والروح.

فى تمجيد مجتمع، يُصبح فيه عرض المهارة الجسدية والشجاعة والنصر

لرجل قوى على رجل ضعيف، على الأقل كما تراه ريفنشتال، الرمز الموحِّد للثقافة الطائفية – وحيث النجاح فى القتال هو «الطموح الأساسى فى الحياة عند رجل»– تبدو ريفنشتال مجرد محوِّرة لأفكار أفلامها النازية. وهى تبدو على صواب فى اختيارها للهدف بوصفه موضوعًا فوتوغرافيا خاصا بمجتمع تغدو معظم احتفالاته الأشد حماسًا والمتكررة بكثرة احتفالات جنائزية. يحيا الموت Viva La muerte.

قد يبدو أمرًا بغيضا وموسومًا بالحقد أن نرفض فصل كتاب «نهاية النوبة» عن ماضى ريفنشتال، لكن ثمة دروسًا نافعة ينبغى تعلمها من استمرارها فى العمل، ومن ذلك الحدث الجديد الغريب، والذى لا سبيل إلى تغييره، وهو رد اعتبارها. وهناك فنانون آخرون اعتنقوا الفاشية مثل سيلين Celine، وبن Benn، ومارينيتى Marinetti، وباوند Pound (علاوة على هؤلاء أمثال: بابست، بيرانديللو، هامسن Hamsun، الذين أصبحوا فاشيين عند تدهور ملكاتهم) ليسوا متثقفين بالأسلوب ذاته. أما بالنسبة لريفنشتال فهى الفنانة البارزة الوحيدة التى كانت مقترنة تمامًا بالعهد النازى والتى أوضحت أعمالها باتساق ـ ليس فقط خلال الرايخ الثالث بل بعد سقوطه بثلاثين سنة ـ بعض تيمات الجماليات الفاشية.

الجماليات الفاشية تتضمن، بل تمضى وراء ما هو أبعد من الاحتفال الخاص نوعًا ما بالبدائى الموجود فى النوبة. وهى أيضًا تنتج عن (وتبرر) الانشغال التام بمواقف السيطرة، وسلوك الخضوع، والجهد المفرط: وهى تعلى من شأن حالتين متعارضتين بوضوح هما جنون الأنانية والعبودية. وعلاقات السيادة والعبودية تتخذ شكل مهرجانات ومواكب مميزة: حشد مجموعات من الناس، إلهاء الناس عن الأحوال العامة، مضاعفة الأعمال وتجميع الناس/ الأفكار حول شخصية قائدة وقوية تمامًا ولها قوة التنويم المغناطيسى، أو حول قوة عسكرية. ويتركز الفن المسرحى الفاشى على تعامل طقسى عربيدى بين القوى العسكرية الجبارة وأشخاصها الأشبه بالألعوبات. ويتناوب إيقاعه بين الحركة المتواصلة وسكون متحجِّر، وتوضع Posing «رجولى». ويمجد الفن الفاشى الاستسلام، ويعلى من شأن الغباء: إنه يجعل الموت فاتنا.

وفن كهذا يكاد لا يقتصر على أعمال صنعت كأعمال فاشية، أو أنتجت تحت حكم الحكومات الفاشية (وإذا قصرنا حديثنا على الأفلام فقط، فإن أفلام «فانتازيـــا» و«بابسى» Bubsy لوالت ديزنى، و«العصابة كلها هنـــا» لبيركيلـــى، و«أوديـــسا الفضاء ٢٠٠١» لكوبريك، يمكن أن تشاهد، أيضا، كشيء ما توضـــيحى للبنيـــات الشكلية والتيمات الخاصة بالفن الفاشى). ومن البديهى أن سمات الفن الفاشى تتكاثر فى الفن الرسمى للبلدان الشيوعية. فالميل نحو التذكارى وإذعان الجماهير للبطـــل أمران شائعان فى الفن الفاشى والفن الشيوعى على السواء، ويعكسان وجهة نظـــر كل النظم الشمولية القائلة إن الفن يمتلك وظيفة «تخليد» قادتها ومبادئها. إن تصوير الحركة فى أنماط صارمة ومتسمة بالمبالغة الحمقاء هو عنصر آخر مشترك، ومن أجل أداء هذا النوع من الإيقاع تتدرب وحدات الدولـــة. وهكـــذا فالاستعراضـــات الرياضية الجماهيرية، ورقص واستعراض الأجساد، فعاليات لها تقدير كبير فى كل البلدان الشمولية.

لكن الفن الفاشى له خصائص تجعله يبدو، إلى حد ما، شكلاً مختلفًا وخاصا من الفن الشمولى. فالفن الرسمى لبلدان مثل الاتحاد السوفييتى والصين قائم علـــى أخلاقيات طوباوية. أما الفن الفاشى فهو يعرض جماليـــات طوباويـــة ــ جماليـــة خاصة بالكمال الجسمانى. وقد صور وجسَّد المصورون والنحاتون فى ظل الحكـــم النازى العُرى فى أحيان كثيرة، غير أنهم كانوا ممنوعين من إظهار أيـــة عيـــوب جسدية. وتشبه أعمالهم العارية الصور الموجودة فى مجلات صحة الرجال: صور يمكن تعليقها على الجدران، وهى على السواء غير جنسية بادعاء للتقوى وإباحيـــة (بمعنى تقنى) بسبب امتلاكها كمال فانتازيا متحررة من قيود الشكل.

يتحتم القول إن إنشاء ريفنشتال للجميل كان ممتعًا، إلى حـــد كبيـــر، لـــذوى الذوق الرفيع. فالجمال فى صور ريفنشتال لم يكن على الإطلاق جمالاً أبله، كمـــا هو الحال فى فن بصرى نازى آخر. وكانت شديدة الحساسية للقيم الجماليـــة فـــى اتجاه نماذج الجسد؛ كما أنها لم تكن عرقية فى أمور الجمال. وهى تقدم بالفعل مـــا يمكن اعتباره عيبًا بالمقاييس الجمالية النازية الأكثر سذاجة – وبجهد أصيل ــ كما

فى الأجساد البارزة العروق بسبب ما تبذله من طاقة، وفى العيون الجاحظة للرياضيين فى فيلم «أولمبياد».

فى مقابل العفة اللاجنسية للفن الشيوعى الرسمى نجد أن الفن النازى فن شهوانى ومضفى عليه دوما طابع المثال. وجماليات اليوتوبيا (هُوية كشىء بيولوجى مسلم به) تتضمن إثارة جنسية مثالية (يتحول النشاط الجنسى نحو سحر القادة وإلى بهجة الأتباع). والمثل الأعلى الفاشى هو تحويل الطاقة الجنسية إلى قوة «روحية» لصالح المجتمع. والمثير للشهوة موجود دائما كإغراء، مصحوب بالاستجابة الأكثر روعة المحولة إلى كبت نبيل للدافع الجنسى. وهكذا تفسر ريفنشتال لم لا يتضمن زواج النوبيين أية احتفالات أو ولائم فى المقابل مع جنازاتهم الرائعة. «الرغبة الأعظم عند الرجل النوبى ليس إقامة اتصال جنسى مع امرأة، بل أن يصبح مصارعًا جيدًا، وهو بذلك يؤكد دوما مبدأ الاعتدال فى الملذات. كما أن احتفالات الرقص النوبية ليست مناسبات حسية بل على العكس "مهرجانات للعفة" ــ خاصة باحتواء قوة الحياة».

فى الفن الرسمى للبلدان الشيوعية توجد ديمقراطية إرادة بدرجة ما: فالعمال والفلاحون يصورون أحيانا وهم يؤدون شيئًا خاصا بهم، بينما فى الفن الفاشى تعكس الإرادة دائمًا الاتصال المباشر بين القادة والأتباع. وفى الممارسات السياسية الشيوعية والفاشية تقدَّم الإرادة إلى الجمهور من جانب الحكومة عن طريق دراما القائد والكورس. والجدير بالاهتمام فيما يتعلق بالعلاقة بين الممارسات السياسية والفن تحت حكم الاشتراكية القومية ليس أن الفن كان خاضعًا للاحتياجات السياسية، لأن هذا حقيقى فى كل الديكتاتوريات، اليمينية واليسارية على السواء، بل هو أن الممارسات السياسية انتحلت بلاغة الفن– الفن فى طوره الرومانسى المتأخر. وقد قال جوبلز فى عام ١٩٣٣ عن السياسة: «إنها المعنى الموجود الأسمى والأكثر إدراكا، ونحن الذين نرسم السياسة الألمانية الحديثة نحس أننا فنانون.. إن مهمة الفن والفنان هى إبراز وتحديد وإزالة الممروض وخلق الحرية للسليم».

لقد نظر إلى الفن النازى دائما كفن رجعى، وبعيدا عـن الاتجـاه الرئيسى للإنجاز الذى حققته الفنون على مدى القرن. ولكن لهذا السبب بالتحديد لا يزال يجد مكانًا فى الذوق المعاصر. فالمنظمون اليساريون لمعرض رائج فـى فرانكفـورت للتصوير والنحت النازيين (وهو الأول من نوعه منذ الحـرب العالميـة الثانيـة) وجدوا، وعلى غير توقعهم، أن الحضور كبير. وكان الأمر فوق تصورهم كأنـاس من ذوى العقول الجادة. حتى وهو محاط بالنصائح المواعظية لبريخت، وبالـصور الفوتوغرافية لمعسكرات الاعتقال، ظل الفن النازى قادرًا على تذكير هذه الحـشود بـ - فن آخر. يبدو الآن عتيقًا، ومن ثم أكثر شبها بأسـاليب فنيـة أخـرى فـى الثلاثينيات، وعلى الأخص الفن الزخرفى Art Deco. والجمالية ذاتها تقـع عليهـا تبعة التماثيل البرونزية الضخمة لأرنو بريكر Arno Breker- النحـات المفـضل لدى هتلر (ولفترة وجيزة عند كوكتو)- وتماثيل جوزيف ثوراك Joseph Thorak، الذى صنع أيضا التمثال النصفى لرجل ضخم العضلات، أمام مركز روكفلر فـى مانهاتن؛ وصنع كذلك النصب التذكارى البذىء، بصورة باعثة على الغثيان، للجنود المشاة صرعى الحرب العالمية الأولى، داخل محطة السكة الحديـد فـى الـشارع الثلاثين بفيلادلفيا.

يكمن إغراء الفن النازى، بالنسبة للجمهور الساذج فى ألمانيا، فى أنه بسيط، رمزى، عاطفى؛ وفى أنه ليس عقلانيا، وأنه بديل مخفف للتعقيدات التى يقتـضيها الفن الحداثى. والإغراء الآن بالنسبة لجمهور أكثر بساطة يعزى وإلى حد ما إلـى ذلك الشره الميال حاليًا إلى استرداد كل أساليب الماضى، وخاصة الأساليب الأكثر قدرة على التشهير. ولكن عملية إحياء الفن النازى المتبوعة بإحياء الفن الجديد Art Nouveau، ثم إحياء التصوير ما قبل الرافائيلى، وأخيرًا إحياء الفن الزخرفى Art Deco هى جميعها عمليات محتملة بدرجة كبيرة. والتصوير والنحت النازيان ليسا مُملين تمامًا، وهما ركيكان بصورة مدهشة بوصفهما فنا، غير أن هاتين الـصفتين بالتحديد يدعوان الناس للنظر إلى الفن النازى بتجرد متعمَّد، مـصحوب بـضحك مكبوت بوصفه شكلا من أشكال الفن الشعبى.

تخلو أعمال ريفنشتال من نزعة الهواية ومن السذاجة، اللتين يجدهما المرء فى فنون أخرى أنتجت فى العهد النازى، لكن تظل أعمالها تعزز الكثير من القيم ذاتها. كما أن الحساسية العصرية جدا يمكنها أيضًا أن تزيد من قيمتها. والتهكمات المتعلقة بـ«السذاجة» الشعبية، والمتخذة كسبيل لدراسة أعمال ريفنشتال، ينظر فيها لا للجمال الشكلى فقط، بل لحماسها السياسى أيضًا كشكل من أشكال التزيُّد الجمالى. وبجانب هذا التقدير غير المتحيز لريفنشتال، توجد أيضًا استجابة، سواء أكانت واعية أم غير واعية، للموضوع ذاته، الذى يمنح عملها قوته.

إن «انتصار الإرادة» و«أولمبياد» فيلمان رائعان بلا شك (وقد يكونان أعظم ما صنع من أفلام تسجيلية على الإطلاق)، ولكنهما ليسا مهمين فى تاريخ السينما بوصفهما شكلاً فنيا. ولا يشير أحد، ولو مداورة، ممن يصنعون الأفلام الآن إلى ريفنشتال، فى حين أن كثيرًا من صانعى الأفلام (بما فيهم أنا شخصيا)، ينظرون إلى أعمال المخرج السوفييتى المبكر دزيجا فيرتوف كتحريضى لا يكل، وكمصدر لا ينضب للأفكار الخاصة باللغة السينمائية.

وعلى الرغم من ذلك فإن الأمر القابل للجدال هو أن فيرتوف ـ الشخصية الأكثر أهمية فيما يتعلق بالأفلام التسجيلية - لم يصنع فيلما مؤثرًا ومثيرًا تمامًا مثل «انتصار الإرادة» و«أولمبياد». (لم يكن لدى فيرتوف، بالطبع، وسائل خاضعة لتصرُّفه مثلما كان الحال مع ريفنشتال. كما أن ميزانية الحكومة السوفييتية المخصصة لأفلام الدعاية كانت أقل إسرافًا). وبالمثل فإن كتاب «نهاية النوبة» كتاب فوتوغرافيا مذهل، ولكن المرء لا يمكنه تخيل أن يصبح مهما لدى مصورين فوتوغرافيين آخرين، بقدرته على أن يغير الطريقة التى يرى ويصور بها الناس (مثلما تؤثر أعمال ويستون Weston، ووكر إيفانز Walker Evans، ديان أربوس Diane Arbus).

إن الثناء على أفلام فيرتوف يستلزم بالتالى ودائمًا معرفة أنه كان شخصًا جذابًا، وأنه فنان ـ مفكر عقلانى وأصيل، سُحق فى نهاية الأمر على يد الدكتاتورية التى خدمها. ومعظم الجمهور المعاصر المؤيد لفيرتوف (كما هو الحال

بالنسبة لأيزنشتاين وبودوفكين) يفترض أن الدعاة السينمائيين فى السنوات الأولى للاتحاد السوفييتى كانوا يقدمون أمثلة لنموذج نبيل، ومع ذلك فالكثير كان يُفضح فى الممارسة. ولكن الثناء على ريفنشتال ليس لديه سبيل كهذا، حيث لا أحد، حتى من بين الراديِّن لاعتبارها، يتدبر الأمر ليجعلها جديرة بالحب بدرجة مساوية؛ فضلا عن أنها لم تكن مفكرة على الإطلاق. والأمر الأكثر أهمية هو ما يعتقد عامة فى أن الاشتراكية القومية ترمز إلى الوحشية والإرهاب. غير أن هذا ليس حقيقيا. فالاشتراكية القومية –أو بتوسع أكثر، الفاشية– ترمز إلى مثل أعلى، وهو مثل متواصل الآن أيضًا، تحت رايات مختلفة: المثل الأعلى للحياة كفن، عبادة الجمال، التقديس الأعمى للشجاعة، إنهاء الاغتراب فى المشاعر الروحية للمجتمع، إنكار العقل، العائلة البشرية (فى ظل أبوة القادة).

هذه المثل العليا مفعمة بالحيوية ومثيرة لمشاعر كثير من الناس وإنه لتضليل – وحشو – قول إن المرء يتأثر عند مشاهدة «انتصار الإرادة» و«أولمبياد» لأنهما صنعا على يد صانعة أفلام عبقرية. فأفلام ريفنشتال تظل مؤثرة لأن – وهذا سبب من بين أسباب أخرى – أشواقها ما تزال محسوسة، ولأن مضمونها مثل أعلى رومانسى يواصل الكثيرون التعلق به؛ وقد عُبِّر عنه فى صيغ متنوعة كثيرة من صيغ الخلاف الثقافى، والدعاية لأشكال جديدة من المجتمع مثل ثقافة الشباب/ الروك، والعلاج البدائى، وطب لينج Laing النفسى المضاد، واتِّباع معسكر العالم الثالث، والإيمان بالمرشدين الروحيين ووسائل السحر والتنجيم. إن رفعة مجتمع لا تعوق البحث عن قيادة استبدادية، بل على العكس إنها قد تفضى إلى هذا البحث (ولا عجب فى أن عددًا كبيرًا من الشباب الذين يسجدون اليوم أمام المرشدين الروحيين ويخضعون للنظام الاستبدادى، وعلى نحو أشد غرابة، كانوا من قبل ضمن المعادين لمبدأ الخضوع الكامل لسلطة الدولة، وضد حكم النخب فى الستينيات). وفضلا عن ذلك فإن ولع ريفنشتال بالنوبيين، وهم قبيلة لا يحكمها زعيم اسمى أوشامان Shaman، لا يعنى أنها تخلت عن رأيها تجاه المُغوى – المنُجز؛ حتى لو اضطرت إلى تسوية الأمر من أجل شخص غير سياسى. فمنذ

أنهت عملها فى «نهاية النوبة» قبل بضع سنوات، أصبح أحد مشروعاتها الأساسية إنجاز كتاب فوتوغرافى عن ميك جاجر Mick Jagger.

إن الإسقاط الحالى لصفة النازية عن ريفنشتال وتبرئتها باعتبارها كاهنة لا تقهر للجميل – كصانعة أفلام، والآن كمصورة ــ ليس بشيرا بالندب على القدرات الحالية لاكتشاف الأشواق الفاشية فى أوساطنا. فقوة عملها تكمن بالتحديد فى استمرار أفكارها السياسية والجمالية. وما يستوجب الاهتمام هو أن هذا الأمر كان فيما مضى مفهومًا بوضوح بالغ وأكثر بكثير مما يبدو الآن.

هوامش

(١) The Last of the Nuba by Leni Riefenestahl (New York: Harper & Row, 1974).

(٢) Leni Riefenestahl, Hinter den Kulissen des Reichsparteitag Films (Munich, 1935

(٣) انظر Hans Barkousen.
"Footnote to the History of Riefenestahl' Olympia" Film Quarterly. Fall, 1974..
وهو سلوك نادر للمعارضة المعلنة فيما بين الأعداد الضخمة من التحيات المقدمة لريفنشتال، والتى ظهرت فى مجلات السينما الأمريكية وغرب الأوروبية خلال السنوات القليلة الماضية.

(٤) هذه هى طريقة تحية جوناس ميكاس
(Jonas Mekas Village Voice, October 31, 1974) لصدور كتاب «نهاية النوبة». «أتواصل [لينى ريفنشتال] احتفالها أم أن هذا بحث؟ ــ بحث عن الجمال الكلاسيكى لجسد الإنسان، البحث الذى بدأته فى أفلامها. إنها مهمومة بالمثل الأعلى، وبما هو تذكارى».
وكتب ميكاس فى البحث ذاته فى ٧ نوفمبر ١٩٧٤:«وهنا نصل إلى تعبيرى الشخصى الأخير عن أفلام ريفنشتال: إذا كنت مثاليا فسوف ترى المثالية؛ وإن كنت كلاسيكيا فسوف ترى فى أفلامها قصيدة غنائية للكلاسيكية، أما إذا كنت نازيا فسوف ترى النازية».

نحو سينما ثالثة

فيرناندو سولاناس
وأوكتافيو جيتينو

بالنسبة للكثير منا ربما لم تعد إفريقيا القارة السوداء، ولكن سينما العالم الثالث، برغم عروضها فى المهرجانات وعروضها التجارية أحيانا، تظل من حيث الجوهر سينما غامضة. فنحن نعرف القليل عن السياق - التواريخ القومية، والنضال الجارى من أجل التحرر الوطنى، والمناظرات الجمالية والسياسية - الذى تعمل فى نطاقه، وقد يكون قابلاً للتصور أيضا ألا تتضمن «أنثولوجيا» عن نظرية ونقد السينما إشارة واحدة إلى سينما العالم الثالث؛ ومع ذلك فالسؤال هو: ماذا يمكن أن تعلمنا هذه السينما؟ الحقيقة أنه كان هناك مقال وحيد، أكثر قليلا من محاولة رمزية؛ ومع ذلك تشجع القراء على متابعة الموضوع بدرجة أكبر من خلال مادة فى العدد الثالث من مجلة Afterimage (أفترإيماج) الصادر عام ١٩٧١، والذى نأخذ عنه هذا المقال؛ وأيضًا من خلال مواد أخرى فى مجلة «المرأة والسينما» وومين آند فيلم Women & Film، وخاصة العددين الخامس والسادس؛ وفى أعداد مختلفة من مجلة سينياست Cineaste، علاوة على مجلتى «السينما الكوبية» سينى كوبانو Cine Cubano، و«ترايكونتيننتال» Tricontinental - حيث نشر هذا المقال للمرة الأولى - وإصدارات أخرى فى العالم الثالث.

سولاناس وجيتينو، اللذان أخرجا معًا فيلم «ساعة الجحيم» La Hora de los Hornos، يدعوان لسينما ثالثة معارضة لهوليوود، وللإمبريالية الثقافية التى يستلزمها نموذج سينما هوليوود، ومعارضة كذلك للسينما الثانية، فى

الأرجنتين، والتى كانت سينما مقيدة بسياق الاستعمار الجديد. والسينما الثالثة، من حيث الجوهر، هى سينما دورها أشبه بدور حرب العصابات aguerilla cinema ، وتتبنى أسبقية القضايا، الخاصة بالإنتاج الجماعى، والتوزيع، وكيفية إجراء العروض، على القضايا الجمالية التى ينظر فيها بشكل محدود للغاية. ويمتد أثر التحليل المحدد المعالم لفرانز فانون، والخاص بالتأثيرات الثقافية لسياسة الاستعمار، خلال المقال بكامله. وفضلا عن ذلك، فالاستعارة التامة للسينما كسلاح، وربط النضال الأيديولوجى بالقتال الفعلى، يضعان المؤلفيْن بكل وضوح داخل الصراع العالمى واسع النطاق بين الإمبريالية وتحرر العالم الثالث؛ ولكنهما يخاطران كذلك بإنكار السمة النوعية للسينما كوسيلة اتصال (إعلام). فالسينما قد تكون نوعًا من أنواع الأسلحة، لكنها وبلا شك وسيط للاتصال، يلعب دورًا ثوريا بارزا فى عدد من بلدان العالم الثالث.

* * *

حتى وقت قريب جدا، كانت أى محاولة لإبداع أفلام ترد على وتزيل الطابع الاستعمارى، أو تعارض النظام القائم بفعالية، تبدو كمغامرة دونكيخوتية، سواء أكان ذلك فى البلدان المستعمرة استعمارًا قديمًا أو جديدًا، أم حتى فى البلدان الإمبريالية ذاتها. وحتى وقت قريب أيضًا كان الفيلم مرادفًا لعروض الإضحاك والتسلية: أى أنه، وباختصار، كان سلعة استهلاكية لحد كبير. وفى أفضل الأحوال، نجحت أفلام فى تقديم شهادة عن تحلل القيم البرجوازية وإثبات الظلم الاجتماعى. وكقاعدة عامة، عنيت الأفلام بالنتائج فقط لا بالأسباب، فلقد كانت سينما تعمية أو سينما ضد التاريخانية. إنها سينما القيمة الفائضة. وكان مقررًا للأفلام، المحاطة بهذه الظروف، وهى أداة الاتصال الأكثر قيمة فى زماننا، أن تفى فقط بمطالب الأمور الأيديولوجية والاقتصادية لملاك صناعة السينما، وسادة السوق السينمائى العالمى، والذين كانت غالبيتهم العظمى من الولايات المتحدة.

هل كان بالإمكان التغلب على هذا الوضع؟ وكيف يمكن أن نحاول فهم مشكلة إنتاج أفلام تحرر، فى وقت وصلت فيه تكاليف صنع فيلم إلى عدة آلاف من

الدولارات، وحيث كانت قنوات التوزيع والعرض فى أيدى الأعداء؟ كيف يمكن ضمان استمرار العمل؟ كيف يمكن الوصول إلى الجمهور العريض؟ كيف يمكن هزيمة نظام قام بفرض القمع والرقابة؟ هذه الأسئلة التى يمكن مضاعفة عددها فى كافة الاتجاهات، قادت ومازالت تقود كثيرا من الناس إلى نزعة الشك أو نزعة التبرير: «الأفلام الثورية لا يمكن صنعها قبل الثورة»؛ «الأفلام الثورية يمكن إنجازها فقط فى البلدان المحررة»؛ «الأفلام الثورية مستحيلة بدون دعم السلطة السياسية الثورية». وكان الخطأ يعزى إلى تبنى المعالجة ذاتها للواقع فى الأفلام مثلما تفعل البرجوازية. واستمرت أنماط الإنتاج والتوزيع والعرض تجرى على غرار هوليوود تمامًا، لأن الأفلام، من حيث الأيديولوجية والممارسةالسياسية، لم تصبح بعد أداة لتمييز، استنتج بوضوح، بين الأيديولوجية البرجوازية والممارسة السياسية. إن السياسة الإصلاحية كما وضحت فى الحوار مع الخصم، وفى التعايش، وفى استبعاد التناقضات القومية، بين ما يفترض أنهما قوتان عديمتا النظير – الاتحاد السوفييتى والولايات المتحدة– كانت، وهى الآن، غير قادرة على إنتاج شيء سوى سينما داخل نطاق النظام ذاته. وهى فى أفضل الأحوال، يمكن أن تكون الجناح «التقدمى» فى السينما الرسمية. وحين يقال كل شيء وينفَّذ، فإن تلك السينما كان مقدرًا لها أن تنتظر حتى يُحل الصراع العالمى سلميا لصالح الاشتراكية لكى تتغير نوعيا. إن المحاولات الجريئة لصانعى الأفلام، الذين جاهدوا لفتح حصن السينما الرسمية، انتهت، وكما يقول جان لوك جودار ببلاغة، إلى أنهم هم أنفسهم «اصطيدوا داخل الحصن».

غير أن القضايا المطروحة حديثا بدت واعدة، فقد نشأت من وضع تاريخى جديد، كان صانع الأفلام، بالنسبة له، وافدًا متأخرًا لحد ما، كما هو الحال غالبًا بالنسبة للطبقات المتعلمة فى بلادنا: مرور عشر سنوات على الثورة الكوبية، نضال الشعب الفيتنامى، نمو حركة تحرر عالمية واسعة النطاق، تتواجد قوتها الدافعة فى بلدان العالم الثالث. إن وجود كتل جماهيرية على المستوى الثورى العالمى كان الحقيقة الجوهرية، التى من دونها لم يكن بالإمكان طرح هذه القضايا.

فقد وُلد وضع تاريخى جديد وإنسان جديد، فى عملية النضال المعادى للإمبريالية، تطلب موقفاً ثوريا جديدًا من جانب صانعى الأفلام فى العالم. والسؤال المطروح هو عما إذا كانت السينما النضالية يمكن أن توجد أم لا، قبل أن تبدأ الثورة فى أن تكون بديلاً، على الأقل داخل نطاق جماعات صغيرة، وعما إذا كانت هذه السينما ضرورية أم لا كى تساهم فى إمكانية الثورة. والرد الإيجابى عن السؤال، كان نقطة البداية للمحاولات الأولى فى حصر عملية البحث عن الإمكانات فى كثير من البلدان. والأمثلة هى مجلة «نيوزريل» Newsreel، وجماعة سينمائية تنتمى إلى اليسار الجديد فى الولايات المتحدة، ومجلة «سينى جيورنالى» Cinegiornali التى تصدرها الحركة الطلابية الإيطالية، والأفلام المصنوعة على يد هيئة أركان حرب السينما الفرنسية Etats Generaux du Cinema Francais، وأفلام الحركات الطلابية فى بريطانيا واليابان، وهى جميعها استمرار وتعميق لأفلام يوريس إيفنز Joris Ivens أو كريس ماركر Chris Marker. كما وفى بالغرض دراسة أفلام سانتياجو ألفاريز فى كوبا، أو دراسة السينما المطورة على أيدى مختلف صانعى الأفلام فى «الوطن الذى يخص الجميع»، على حد قول بوليفار عنهم، فيما يتعلق بسعيهم وراء سينما أمريكية لاتينية ثورية.

وهناك نقاش عميق الآن عن دور المثقفين والفنانين قبل التحرر يثرى منظورات العمل الفكرى فى كافة أنحاء العالم. ومع ذلك فهذا النقاش يتأرجح بين قطبين: أحدهما يقترح إحالة كل قدرات العمل الفكرى إلى عمل سياسى أو سياسى عسكرى نوعيا، ويرفض فى الوقت نفسه المنظورات الخاصة بكل أشكال النشاط الفنى، بحجة أن ذلك النشاط يُمتص حتما من جانب النظام، أما القطب الآخر، الذى يُبقى على الازدواجية الداخلية عند المثقف، فوجهة نظره هى أن «الاشتغال بالفن» و«خصوصية الجمال»، هما مهارة وشىء جميل، وليسا مرتبطين بالضرورة باحتياجات العملية السياسية الثورية، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإنه يتعهد بالتزام سياسى يكمن فى توقيع بيانات معينة معادية للإمبريالية. وفى الممارسة تعنى وجهة النظر هذه فصل السياسة عن الفن.

هذه القطبية (التناقض التام بين المبدأين) تقوم، كما نراها، على أمرين: الأول، هو مفهوم الثقافة والعلم والفن والسينما بوصفها جميعا مصطلحات أحادية المعنى وعامة؛ والأمر الثانى، هو الفكرة الواضحة بدرجة غير كافية، والمتعلقة بواقع أن الثورة لا تبدأ بلحظة الاستيلاء على السلطة السياسية من الإمبريالية والبرجوازية، ولكنها بالأحرى تبدأ فى اللحظة التى يشعر فيها الجماهير بالحاجة إلى التغيير، ويبدأ فيها مثقفوها الطليعيون دراسة وإنجاز هذا التغيير من خلال أنشطة على مختلف الجبهات.

إن الثقافة، والفن، والعلم، والسينما تتجاوب جميعها دائما مع اهتمامات الصراع الطبقى. وفى ظل وضع الاستعمار الجديد يتنافس مفهومان للثقافة والفن والعلم والسينما: مفهوم الحكام ومفهوم الأمة. وهذا الوضع سوف يستمر، طالما لا يجرى تمييز لمفهوم الأمة عن مفهوم الحكام، وطالما استمر وضع المستعمرة أو شبه المستعمرة على حاله. وفضلاً عن ذلك فالازدواجية سوف يُتغلب عليها، وسوف تنتهى إلى مقولة واحدة وعامة فقط، حين تنشأ أفضل القيم الإنسانية كنتيجة للحرمان من حماية القانون الساعى وراء تحقيق السيطرة، وحين يكون تحرر الإنسان شاملاً. وفى غضون ذلك، تتواجد ثقافتنا وثقافتهم، سينمانا وسينماهم. ولأن ثقافتنا دافع للتحرير فسوف تظل قائمة حتى يصبح التحرير أمرًا واقعًا: إنها ثقافة تدمير، وسوف تزيح فن تدمير وعلم تدمير وسينما تدمير.

إن افتقاد الوعى فيما يتعلق بهذه الازدواجيات، أدى عموما إلى أن يتعامل المثقف مع التعبيرات الفنية والعلمية، وكأنها فهمت بصورة تامة من جانب الطبقات التى تحكم العالم، وهو فى أفضل الأحوال يُدخل بعض التصويبات على هذه التعبيرات. إننا لم نقطع شوطا طويلاً فى تطوير مسرح ثورى، وفن عمارة ثورى، وطب ثورى وعلم نفس ثورى، وسينما ثورية؛ وفى تطوير ثقافة بأيدينا نحن ومن أجلنا نحن. فالمثقف يتبنى كل شكل من هذه الأشكال للتعبير، كوحدة قابلة للتصحيح من داخل التعبير ذاته، لا من خارجه، بالاعتماد على مناهجه ونماذجه الخاصة الجديدة.

إن رائد فضاء، أو جنديا قائما بأداء مهمة، كلاهما يستخدم الوسائل العلمية للإمبريالية. فالسيكولوجيون، والأطباء، والسياسيون، والسوسيولوجيون، والرياضيون، وحتى الفنانين يدفع بهم فى الدراسة الخاصة بكل شىء يخدم، من زاوية كافة التخصصات، التحضير للانطلاق إلى مدار خارج كوكب الأرض، أو القيام بمذبحة للفيتناميين؛ وعلى المدى الطويل فإن كل هذه التخصصات توظف، بدرجة متساوية، للوفاء بمطالب الإمبريالية. وفى بوينس أيريس، يبيد الجيش الفيلاس ميسيرا Villas misera (أحياء مدينية مكونة من أكواخ) ويقيم مكانها «قرى صغيرة استراتيجية» مزودة ببنيات أساسية مدينية تهدف إلى تسهيل التدخل العسكرى فى الوقت المناسب. إن المنظمات الثورية تفتقد الطلائع المتخصصة فى طب المؤسسة، وهندسة المؤسسة، وعلم نفس المؤسسة، وفن المؤسسة – هذا فضلا عن تطوير هندستنا الثورية الخاصة، وعلم نفسنا الثورى الخاص، وفننا الثورى الخاص، وسينمانا الثورية الخاصة. ولكى تكون كل هذه المجالات فعالة، لابد من إدراك الأولويات فى كل مرحلة؛ وما يتطلبه النضال من أجل السلطة فيما بعد وما تحتاجه الثورة المنتصرة الآن. وهذه أمثلة: خلق حساسية سياسية تكون بمثابة وعى بالحاجة إلى مباشرة نضال سياسى – عسكرى للاستيلاء على السلطة، وتكثيف كل الموارد الحديثة للعلوم الطبية للوصول بالشعب إلى المستويات القصوى من الصحة والكفاءة الجسمانية، استعدادًا للقتال فى المناطق الريفية والحضرية؛ أو تطوير فن عمارة، وتخطيط مدن، ليكونا قادرين على الصمود ضد الغارات الجوية المكثفة التى تستطيع الإمبريالية شنها فى أى وقت. والتقوية النوعية لكل تخصص وميدان تخضع لأولويات جماعية، بحيث يمكن لأى منها أن يشغل الأماكن الخالية الناجمة عن النضال من أجل التحرر، وأن ترسم الخطوط الكبرى لدور المثقف فى عصرنا بأعظم فعالية. ومن الواضح أن المستوى الثقافى للجماهير الثورية، والوعى، يمكن فقط إنجازهما بعد الاستيلاء على السلطة السياسية، لكن ليس حقيقيا بدرجة أقل أن استخدام الأدوات العلمية والفنية، علاوة على الوسيلة السياسية – العسكرية، يمهد الأرض لتصبح الثورة حقيقة قائمة، ويسهل حل المشكلات التى سوف تنشأ مع الاستيلاء على السلطة.

ولابد للمثقف من أن يجد من خلال نشاطه المجال، الذى يستطيع أن يؤدى فيه العمل الأكثر فعالية بعقلانية. وبمجرد أن تُحدَّد الطليعة، فإن المهمة التالية للمثقف هى أن يكتشف داخل تلك الطليعة ما هو معقل العدو، وأين وكيف يجب أن ينشر قواته. وبهذا البحث اليومى القاسى والدراماتيكى، حيث ستصبح ثقافة الثورة قادرة على النشوء، وحيث القواعد التى سيتم تعزيزها، يبدأ بلا توقف الطريق الصحيح، ويوجد الإنسان الجديد الذى يصبح مثله الأعلى تشى Che (جيفارا- م) - وهو ليس إنسانا فى المجرد، وليس الإنسان المحرَّر، بل إنسانا آخر، قادرًا على النهوض الجديد - بالبدء الآن فى إضرام النار.

إن النضال المعادى للإمبريالية، من جانب شعوب العالم الثالث، وأمثالها من الناس الذى يعيشون داخل البلدان الإمبريالية ذاتها، يشكل اليوم محور الثورة العالمية. والسينما الثالثة، فى رأينا، هى السينما التى تسلِّم بالنضال ضد التظاهرة الثقافية والعلمية والفنية الأشد ضخامة لعصرنا، وبالإمكانية الهائلة لبناء شخصية متحررة لكل شعب كنقطة بداية - وباختصار، إنها سينما تقر مسألة إزالة الطابع الاستعمارى الذى يكسو الثقافة.

والثقافة، بما فيها السينما، الخاصة ببلد مصطبغ بطابع الاستعمار الجديد، هى بالضبط التعبير عن تبعية شاملة، تبعية تولِّد أنماطًا وقيمًا ناتجة عن احتياجات التوسع الإمبريالية.

لكى يفرض نفسه، يحتاج الاستعمار الجديد إلى إقناع شعب البلد التابع بعقدة نقصه الخاصة. وآجلاً أم عاجلاً فإن الإنسان الأدنى يتعرف على الإنسان الأرفع؛ وهذا التعرف يعنى تدمير دفاعاته. ويقول المضطهِد: إن كنت تريد أن تكون إنسانا، عليك أن تكون مثلى، تتحدث لغتى، وتنكر هويتك الخاصة، وتحول نفسك لتصبح أنا. وقديما، فى القرن السابع عشر أعلن المبشرون اليسوعيون عن جدارة الأهالى فى أمريكا الجنوبية لنسخ اللوحات الفنية الأوروبية. أن يكون ناسخًا، مترجمًا، مفسرًا، وفى أفضل الأحوال: يصبح متفرجًا، إن المثقف المصطبغ بطابع

الاستعمار الجديد سوف يشجع دائمًا على رفض أن يرعى إمكانياته الخلاقة. أشكال كبت الحرية، استئصال الجذور، نزعة الهروب، الكوزموبوليتانية الثقافية، المحاكاة الفنية، الاستنزاف الميتافيزيقى، تضليل بلد – كل ذلك يجد تربة خصبة للنمو[١].

وتصبح الثقافة ثنائية اللغة، لا بسبب استخدام لغتين، بل لوجود نمطين ثقافيين للتفكير. أحدهما قومى، وهو الخاص بالشعب، والآخر يجرى إقصاؤه، وهو الخاص بالطبقات الخاضعة للقوى الخارجية. والإعجاب الذى تبديه الطبقات العليا تجاه الولايات المتحدة وأوروبا هو التعبير الأسمى عن خضوعها. وبالطابع الاستعمارى المضفى على الطبقات العليا تتسلل الثقافة الإمبريالية بصورة غير مباشرة إلى معرفة الكتل الجماهيرية التى لا يمكن مراقبتها[٢].

وكما أنه ليس سيد الأرض التى يمشى فوقها، فإن الشعب المستعمَر ليس سيد الأفكار التى تحاصره. وتستلزم معرفة الواقع القومى السقوط فى شبكة من الأكاذيب والتشوش الناجمة عن التبعية. إن المثقف مجبر على أن يحجم عن التفكير العفوى؛ وإذا فكر، فإنه يجازف عمومًا بأن يفعل ذلك باللغة الإنجليزية أو الفرنسية – وليس بلغة ثقافته الخاصة، فهى مثلها مثل عملية التحرر القومى والاجتماعى تظل غائمة وناشئة. إن كل قطعة من المعلومات، وكل مفهوم يطفو حولنا، هما جزء من نطاق الأوهام، وهو نطاق من الصعب تفتيته.

إن البرجوازية القومية، فى المدن الموانئ مثل بوينس أيريس، ونخبها الفكرية الجديرة بالاحترام، تشكلا من الأصول الحقيقية لتاريخنا، وهما وسيلة نفاذ لاختراق الاستعمار الجديد. وخلف شعارات مثل «الحضارة» أو «البربرية»، والتى لفقتها الليبرالية المتأوربة فى الأرجنتين، جرت محاولة فرض حضارة تفى تمامًا باحتياجات التوسع الإمبريالية، وبالرغبة فى القضاء على مقاومة الجماهير الوطنية، التى أطلقت عليها فى وطننا أسماء وصفات: «الغوغاء»، «جمع من السود»، «نفاية حيوانية»؛ ووصفت فى بوليفيا بأنها «الحشود الجاهلية». وبهذه الطريقة، فإن أيديولوجيى أشباه البلدان، سادة الماضى «فى اللعب بالكلمات الضخمة، وبنزعة

خلاصية[٣] لا تلين، مفصلة وخرقاء»[٤]، قاموا بدور المتحدثين بألسنة أولئك التابعين لـ دزرائيلى، الذى أعلن بعقلانية: «إننى أفضل حقوق الإنسان الإنجليزى على حقوق الإنسان».

والقطاعات الوسطى كانت، ولا زالت، أفضل المتقبلين لثقافة الاستعمار الجديد. فظرفها الطبقى المتأرجح، ووضعها الفاصل بين القطبين الاجتماعيين، وإمكانياتها الأوسع للاقتراب من «الحضارة» تقترح جميعها الإمبريالية كقاعدة للدعم الاجتماعى، وهو ما أصبح ذا أهمية كبيرة فى بعض بلدان أمريكا اللاتينية.

إنها توظف فى إضفاء طابع المؤسسة على التبعية وتكسبها مظهرًا عاديا. والهدف الرئيسى لهذا الإصلاح الثقافى هو الحيلولة دون إدراك الشعب لوضعه المصطبغ بطابع الاستعمار الجديد، ودون الطموح فى تغييره. وبهذه الطريقة يكون إضفاء الطابع الاستعمارى المتعلق بطرق التدريس إحلالاً فعالاً للسياسة الاستعمارية[٥].

تنزع وسائل الاتصال الجماهيرية إلى إتمام تدمير الوعى القومى، والذاتية الجماعية، السائرين فى طريق التنوير، وهو تدمير يبدأ حالما يقترب الطفل من هذه الوسائط، ومن تعليم وثقافة الطبقات الحاكمة. فهناك ٢٦ قناة تليفزيونية فى الأرجنتين، ومليون جهاز تليفزيون، وأكثر من ٥٠ محطة راديو، ومئات الصحف، والدوريات، والمجلات، وآلاف من أجهزة التسجيل والأفلام... إلخ يتَّحد دورها التثاقفى، فى إضفاء الطابع الاستعمارى على الذوق العام والوعى، مع عملية التعليم ذى الطابع الاستعمارى، والتى تبدأ فى الجامعة «إن وسائل الاتصال الجماهيرية فعالة بدرجة أكبر من النابالم بالنسبة لسياسة الاستعمار الجديد. وما هو واقعى، وحقيقى، وعقلانى، يجرى وضعه على هامش القانون، وهذا هو حال الشعب بالضبط. فالعنف، والجريمة، والتدمير، يصبح جميعها فى النهاية السلام، والنظام، والحالة السوية».[٦] الحقيقة، إذن، تعادل الدمار. وأى شكل من أشكال التعبير أو الاتصال، التى تحاول عرض الواقع القومى، يعد تدميرًا.

الاختراق الثقافى، وإضفاء الطابع الاستعمارى المتعلق بطرق التدريس، ووسائل الاتصال الجماهيرية، تتَّحد جميعها الآن فى محاولة يائسة لامتصاص وتحييد أو محو أى تعبير، يستجيب لأى محاولة لإزالة طابع الاستعمار. والاستعمار الجديد يبذل محاولات مستمرة لخصى، واستيعاب الأشكال الثقافية التى تنشأ خلف نطاق حدود أهدافه الخاصة. وهى محاولات تجرى لإزالة ما هو فعال وخطير من بينها، وهو إضفاؤها للطابع السياسى. أو بصياغة أخرى، فصل التظاهرة الثقافية عن النضال من أجل الاستقلال الوطنى.

إن أفكارًا مثل: «الجمال ثورى فى حدِ ذاته» و«السينما الجديدة كلها سينما ثورية» هى طموحات مثالية لا تمس الظرف الاستعمارى الجديد، لأنها تواصل فهم السينما، والفن، والجمال كمجردات شاملة، لا بوصفها جزءًا مكملاً للإجراءات التقدمية المتعلقة بإزالة الطابع الاستعمارى.

إن أى جدال، مهما كانت قسوته، لا يوظف بالفعل لتحريك، وتهييج، وتسييس قطاعات من الشعب لتسليحها ذهنيا وحسيا بطريقة ما أو بأخرى، من أجل النضال يُستقبل بلا مبالاة أو حتى بابتهاج. فالخبث، والانشقاق، والتمرد السهل، والسخط هى جميعها، وبكل معنى الكلمة، منتجات إضافية وكثيرة جدا فى السوق الرأسمالى؛ إنها سلع استهلاكية. وهذا حقيقى على الأخص فى وضع تكون البرجوازية فيه بحاجة إلى جرعة يومية من عناصر العنف المكبوح، الصادمة والمثيرة(٧)، العنف الذى يتحول إلى صرير بفعل امتصاصه من جانب النظام. وثمة أمثلة هى أعمال التصوير والحفر ذات المسحة الاجتماعية، والمطلوبة بشراهة من جانب البرجوازية الجديدة لتزيين مساكنها وقصورها؛ والمسرحيات الزاخرة بالغضب والنزعة الطليعية، التى تلقى الاستحسان الصاخب من الطبقات الحاكمة؛ والأعمال الأدبية التقدمية المعنية بدلالات الألفاظ وبالإنسان على هامش الزمان والمكان، والتى تبدى حالة من التسامح الديمقراطى من جانب دور نشر ومجلات النظام؛ وسينما «التحدى»، و«الجدال»، التى تشجعها شركات التوزيع الاحتكارية، وتروجها المنافذ التجارية الكبيرة.

الواقع أن مساحة «الاحتجاج المسموح به» من جانب النظام أكبر بكثير مما يرغب النظام فى السماح به. وهذا هو ما يوهم الفنانين بأنهم يتحركون «ضد النظام» بالمضى فيما وراء الحدود الضيقة المقيِّدة؛ إنهم لا يدركون أن الفن المضاد للنظام يمكن امتصاصه والاستفادة به من جانب النظام ذاته، بوصفه فرملة، وتصحيح ذاتى ضرورى[٨].

إننا نفتقد الوعى «بكيفية الاستفادة مما حولنا، من أجل تحررنا الحقيقى»- وباختصار نفتقر إلى التسييس – فكل تلك البدائل التقدمية، يقدمها الجناح اليسارى للنظام، وهى تحسين لمنتجاته الثقافية. وهى منتجات سوف تمنى بالفشل، رغم قيامها بالعمل الأفضل عند اليسار، فاليمين يصبح قادرا على قبولها فى الوقت الراهن لأنها تخدم وجوده فحسب. «أرجع الكلمات، والأحداث الدرامية، والصور إلى الأماكن التى يمكنها فيها القيام بدور ثورى، حيث ستكون نافعة، وستصبح أسلحة فى الصراع»[٩] أدمج العمل كحقيقة أصيلة فى عملية التحرر، وضعه لخدمة الحياة ذاتها، أمام الفن؛ ذوِّب الجماليات فى حياة المجتمع: وبهذه الطريقة فقط، كما يقول فانون يمكن أن تصبح إزالة الطابع الاستعمارى ممكنة، وتصبح الثقافة ثقافتنا، والسينما أفلامنا، والجمال إحساسنا بالجمال، وعلى الأقل ما له أهمية أعظم فى هذه المجالات بالنسبة لنا.

إن المنظورات التاريخية، للأمريكيين اللاتينيين، وللسواد الأعظم من البلدان الواقعة تحت الهيمنة الإمبريالية، لا تتجه إلى تقليل القمع، بل إلى زيادته. ونحن نتوجه باستمرار لا إلى الأنظمة البرجوازية الديمقراطية، بل إلى الأشكال الديكتاتورية للحكم. فالنضال من أجل الحريات الديمقراطية بدلاً من حصوله على تنازلات من جانب النظام، يدفع النظام إلى التراجع عما قدمه من تنازلات، تاركا هامشًا ضيقًا منها للمناورة.

إن المظهر الكاذب للبرجوازية الديمقراطية سقط منذ وقت قريب. وافتتحت الدائرة خلال القرن الأخير، فى أمريكا اللاتينية، بالمحاولات الأولى لإثبات الذات

عند برجوازية محلية تمايزت عن برجوازية المدينة الأم فى المستعمرة (وهناك أمثلة: فيدرالية روَساس فى الأرجنتين، نظامى لوبيز وفرنشيا فى باراجواى، ونظم بينجيدو وبالماسيدا فى شيلى) بتقليد يتواصل فى قرننا بصورة جيدة: البرجوازى – القومى، الشعبى – القومى، وبالمحاولات البرجوازية الديمقراطية التى قامت على يد سارديناس، بيريجوين، هايا دى لاتور، فارجاس، أجوير سيردا، بيرون، أربينز. وبقدر الاهتمام بالتوقعات الثورية تكتمل الدائرة بصورة واضحة. إن المخطط الذى يسمح بتعميق المحاولة التاريخية لكل من تلك التجارب، يمرر الآن من خلال القطاعات التى تفهم وضع القارة على أنه وضع حرب، والتى تُجهز تحت ضغط الظروف لخلق فيتنام أخرى فى العقد القادم. حرب يستطيع التحرر الوطنى النجاح فيها فحسب حين يفترض فى الوقت نفسه أنه تحرر اجتماعى.

فى هذا الوقت لا يوجد مكان فى أمريكا اللاتينية للسلبية والبراءة. فالتزام المثقف يقاس بلغة المخاطرة، علاوة على الكلام، والأفكار؛ وما يفعله لتعزيز قضية التحرر هو ما يحسب له. فالعامل الذى يشترك فى إضراب، ويخاطر بالتالى بفقد عمله أو حتى حياته، والطالب الذى يعرض مستقبله للخطر، والمقاتل الذى يكتم السر بالصمت أثناء التعذيب: كلٌ بسلوكه أو بسلوكها يسلمنا إلى شىء ما أكثر أهمية بكثير من إيماءة غامضة بالتضامن(١٠).

فى وضع تحل فيه «دولة الحقائق» محل «دولة القانون» يتحتم على المثقف، الذى يُعد شخصا عاملا بدرجة أكبر، يؤدى دوره فى الجبهة الثقافية، أن يصبح راديكاليا بصورة متزايدة ليتحاشى إنكار الذات، وليحقق ما هو متوقع منه فى عصرنا. إن عجز كل المفاهيم الإصلاحية أصبح مفضوحًا الآن بدرجة كافية، ليس فى السياسة فقط، بل فى الثقافة والسينما أيضا – وخصوصا فى الأخيرة، التى يعد تاريخها تاريخ الهيمنة الإمبريالية – واليانكى بصورة أساسية.

وفى حين أنه خلال التاريخ المبكر للسينما (أو حتى ما قبل تاريخها) كان من الممكن الحديث عن سينما ألمانية، وسينما إيطالية، أو سينما سويدية متميزة

بوضوح، ومواكبة للسمات القومية الخاصة، إلا أن هذا الاختلاف قد اختفى الآن. فقد طمست الحدود مع توسع الإمبريالية الأمريكية، ونموذج السينما الذى فرضته وهو أفلام هوليوود. وفى زماننا من الصعب أن تجد فيلما داخل نطاق السينما التجارية، بما فى ذلك ما يعرف باسم «سينما المؤلف» فى كل من البلدان الرأسمالية والاشتراكية، يحاول أن يتجنب نماذج الأفلام الهوليوودية. والتى تمتلك سيطرة هائلة، فحتى الأفلام العظيمة مثل فيلم «الحرب والسلام» للمخرج السوفييتى بوندراتشوك تعتبر أيضًا أمثلة عظيمة على الخضوع لكل السمات التى فرضتها صناعة السينما الأمريكية (البنية، اللغة.. إلخ)، والخضوع بالتالى لمفاهيمها.

إن وضع السينما داخل نطاق النماذج الأمريكية، حتى من جانب الشكل، واللغة، يفضى إلى تبنى الأشكال الأيديولوجية، التى كانت باعثة بالتحديد على تلك اللغة، لا على غيرها. وحتى تكريس النماذج، التى تبدو تقنية وصناعية وعلمية.. إلخ فحسب يفضى إلى موقف تبعية مفاهيمى، يعزى إلى واقع أن السينما صناعة، لكنها تختلف عن الصناعات الأخرى فى أنها ابتكرت ونُظمت لتوليد أيديولوجيات بعينها. فآلة التصوير مقاس ٣٥ مم، وتقنية مرور ٢٤ صورة فى آلة العرض خلال ثانية واحدة، وأضواء المصابيح القوسية (أضواء الأرك)، وتخصيص مكان تجارى للعرض على متفرجين، نظر إليها جميعًا لا على أنها من أجل نقل أية أيديولوجية بالمجان، بل لتفى فى المقام الأول بالاحتياجات الثقافية والقيمة الفائضة لأيديولوجية خاصة، ولرؤية خاصة إلى العالم: رأس المال المالى للولايات المتحدة الأمريكية.

إن الاقتباس الآلى للسينما، اعتبرت فيه السينما مجرد عرض يعرض فى قاعة ضخمة، ويستغرق زمنا محددًا، ويحوى تراكيب سحرية تولد وتموت على الشاشة، ويفى بلا شك بشروط المصالح التجارية لشركات الإنتاج، غير أن السينما هى أيضًا عرض يؤدى إلى إدماج صيغ لرؤية البرجوازية إلى العالم، رؤية تعد استمرارًا لفن القرن التاسع عشر، وللفن البرجوازى: الإنسان فيها مسلم به كشىء سلبى ومستهلِك فقط؛ وليس مالكًا لقدرة على فهم التاريخ، فالمسموح به له فقط هو

أن يقرأ التاريخ، ويتأمله، ويصغى إليه، ويخضع له. والسينما كعرض ضخم سعت إلى هدف مفهوم، هو الغاية القصوى التى يمكن بلوغها عن طريق صناعة السينما البرجوازية. فالعالم، والخبرة، والعملية التاريخية تحصر جميعًا داخل إطار لوحة، والأمر ذاته يحدث فوق المسرح، وعلى شاشة السينما، فالإنسان ينظر إليه كمستهلِك للأيديولوجية لا كصانع لها. هذه الفكرة هى نقطة البداية فى التفاعل المدهش بين الفلسفة البرجوازية والحصول على القيمة الفائضة. والنتيجة هى وجود سينما، درست على أيدى محللين، وسوسيولوجيين، وسيكولوجيين بارعين، وعلى أيدى الباحثين الأبديين فى أحلام وإحباطات الجماهير، والجميع يهدف إلى بيع الفيلم–الحياة movie-life وبيع الواقع كما تتصوره الطبقات الحاكمة.

البديل الأول لهذا النمط من السينما، والتى يمكن أن نسميها السينما الأولى، ظهر مع ما يُسمى «سينما المؤلف»، و«سينما التعبير»، و«الغموض الجديد» nouvelle vague، و«السينما الجديدة» cinema novo، أو ما يمكن أن يصطلح على تسميتها «السينما الثانية». وهذا البديل أشار إلى خطوة للأمام، لأنه تطلب أن يكون صانع الفيلم حرا فى التعبير عن نفسه بلغة غير معيارية، ولأنه كان محاولة لإزالة الطابع الاستعمارى الثقافى. ولكن مثل تلك المحاولات وصلت الآن، أو هى على وشك أن تصل، إلى آخر حدود ما يسمح به النظام. ويظل صانع الفيلم فى السينما الثانية كما يقول جودار «مصطادًا داخل الحصن»، أو أنه بسبيله إلى أن يصبح كذلك. إن البحث المتعلق بسوق الـ٢٠٠,٠٠٠ متفرج فى الأرجنتين، وبالرقم الذى يفترض أنه يغطى تكاليف الإنتاج المحلى المستقل، وبالاقتراح الخاص بتنمية آليةٍ للإنتاج الصناعى تكون موازية لآلية النظام، على أن يجرى التوزيع بواسطة النظام وطبقًا لمعاييره، والمتعلق كذلك بالصراع من أجل تحسين قوانين حماية السينما، وإحلال موظفين أقل سوءًا محل «موظفين سيئين».. إلخ، هذا البحث يفتقر إلى الإمكانيات القابلة للتطبيق، إلا إذا كنا نعتقد أن هناك إمكانية قابلة للتطبيق، وهى أن يصبح الجناح «الشاب والغاضب فى المجتمع» مكتسبا للطابع المؤسساتى– ونعنى بالمجتمع هنا المجتمع المضفى عليه طابع الاستعمار الجديد أو المجتمع الرأسمالى.

والبدائل الحقيقية، المختلفة عن البدائل المطروحة من جانب النظام، تصبح قابلة للتحقق فقط إذا أُنجز أى من هذين المطلبين: صنع أفلام لا يستطيع النظام استيعابها، وتكون بعيدة عن احتياجاته، أو صنع أفلام تعرض محاربة النظام بصورة مباشرة وعلانية. ولا يتلاءم أى من هذين المطلبين مع البدائل التى ما تزال تقدمها السينما الثانية، غير أنهما يمكن أن يُوجدا فى الثغرة الثورية المتوجهة إلى سينما خارج وضد النظام، فى سينما تحرر: السينما الثالثة.

أحد الأعمال الأشد تأثيرًا، التى أنجزتها سياسة الاستعمار الجديد، هى فصله لقطاعات المثقفين، وخصوصا الفنانين، عن الواقع القومى، بحشدهم وراء شعار «الفن الشامل والنماذج الشاملة». وأصبح من الشائع جدا بالنسبة للمثقفين والفنانين أن يوجدا عند الحد الخلفى للنضال الشعبى، حين لا يتخذون بالفعل مواقف ضده. والطبقات الاجتماعية، التى قامت بالإسهام الأعظم فى بناء ثقافة قومية (مقومة بوصفها دافعًا لإزالة الطابع الاستعمارى)، ليست بالتحديد النخب المثقفة، بل القطاعات المستغَلّة لأبعد حد والبعيدة عن المدينة. إن التنظيمات الشعبية لا تثق حقا فى «المثقف» و«الفنان». وهما حين لا يستخدمان علانية من جانب البرجوازية أو الإمبريالية، فإنهما يكونان بلا ريبٍ أدواتهما غير المباشرة؛ ومعظم المثقفين والفنانين لا يتجاوزون الحماس لسياسة تكون فى صالح «السلام والديمقراطية»، ويرتعدون من أى شىء له سمة قومية يعلق بتلك السياسة، ويخافون من تلوث الفن بالسياسة ومن تلوث الفنانين بالمناضلين الثوريين. وهكذا فإن هؤلاء المثقفين والفنانين نزعوا إلى إخفاء الأساليب الداخلية التى تحدد المجتمع المصطبغ بطابع الاستعمار الجديد، ووضعوا فى الصدارة الأسباب الخارجية، والتى على الرغم من «أنها ظرف التغيير، فإنها لا يمكن أن تكون أساس التغيير»[١١] وفى الأرجنتين، أحل هؤلاء الصراع الديمقراطى ضد الفاشية محل الصراع ضد الإمبريالية والأوليجاركية المحلية، وطمسوا التناقض الرئيسى لبلد واقع تحت سيطرة الاستعمار الجديد، وأحلوا محله «تناقضًا كان نسخة من التناقض الدولى واسع النطاق»[١٢].

إن فصل قطاعات المثقفين والفنانين عن عمليات التحرر الوطنى – والذى يساعدنا، إلى جانب أمور أخرى، على فهم الحدود التى تمتد إليها هذه العمليات– يميل الآن إلى التلاشى، بالدرجة التى يبدأ بها الفنانون والمثقفون اكتشاف استحالة تدمير العدو دون الالتحام أولا فى معركة من أجل مصالحهما المشتركة. فالفنان يبدأ الآن فى الشعور بعدم كفاية انشقاقه وتمرده الفردى. والتنظيمات الثورية، بدورها، تكتشف الآن الفراغات التى يخلقها الصراع من أجل السلطة فى المجال الثقافى. إن مشكلات صنع الأفلام، والحدود الأيديولوجية لصانع أفلام فى بلد واقع تحت سيطرة الاستعمار الجديد... إلخ شكلت بالتالى، ولحد بعيد، العوامل الموضوعية فى افتقاد الاهتمام بالسينما من جانب التنظيمات الشعبية. والصحف ومطبوعات أخرى، ودعاية الجدران والملصقات، والأحاديث والأشكال الشفهية الأخرى من الإعلام، والتنوير، والتسييس، تظل جميعها الوسائل الأساسية للاتصال بين التنظيمات والشرائح الطبقية الطليعية للجماهير. ولكن المواقف السياسية الجديدة لبعض صانعى الأفلام، والظهور اللاحق للأفلام المفيدة بالنسبة للتحرر، سمحت لطلائع سياسية معينة باكتشاف أهمية السينما. وهذه الأهمية توجد فى المعنى النوعى للأفلام كشكل من أشكال الاتصال وبسبب سماتها الخاصة، السمات التى تجعلها تجذب جماهير من أصول مختلفة، وكثير من بين تلك الجماهير أناس، ربما لم يتجاوبو على نحو إيجابى مع الإعلان عن خطبة سياسية. فالأفلام تقدم حجة قوية لجمع الجمهور، علاوة على الرسالة الأيديولوجية التى تحويها.

إن قدرة الصورة السينمائية على التخليق والنفاذ، والإمكانيات التى تقدمها الوثيقة الحية، والواقع المجرد، وقوة تنوير الوسيلة السمعية البصرية، جعلت الفيلم أكثر تأثيرا بكثير من أية وسيلة أخرى للاتصال. ويكاد يكون من الضرورى أن نشير إلى تلك الأفلام التى حققت فائدة فكرية من إمكانيات الصورة، ومن جرعة ملائمة من المفاهيم، ومن اللغة والبنية اللتين تنبعان من كل تيمة، ومن طباقات السرد السمعى البصرى، هى أفلام تحقق نتائج فعالة فى تسييس وتعبئة الكوادر، حتى فى العمل مع الكتل الجماهيرية، حيثما يكون هذا ممكنا.

إن الطلاب الذين أقاموا المتاريس فى أفينيـــدا Avenida يــوم ١٨ يوليــو بمونتيفيديو العاصمة بعد عرض فيلم Me Gustan Los Estudiantes (أنـــا أحـــب الطلبة) لماريو هانـــدلر، وأولئـــك الـــذين تظـــاهروا وأنـــشدو النـــشيد الأممـــى internationale فى ميريدا وكاراكاس بعد عرض فيلم «ساعة الجحيم»، والطلـــب المتزايد على الأفلام التى يصنعها سنتياجو ألفـــاريز، وتـــصنعها حركـــة الـــسينما التسجيلية الكوبية، والمناقشات واللقاءات التى تحدث بعد العروض السرية أو شـــبه العامة لأفلام السينما الثالثة هى البداية لطريق ملتوٍ وصعب تقطعه فى المجتمعـــات الاستهلاكية التنظيمات الجماهيرية (Cinegiornali Liberi فـــى إيطاليـــا، Zanka Kurten documentaries فى اليابان..إلخ). ولأول مرة فى أمريكا اللاتينية تصبح التنظيمات مستعدة وراغبة فى توظيف السينما لأهداف سياســـية ثقافيـــة: فمنظمـــة الحزب الاشتراكى التشيلى تزود كوادرها بمادة سينمائية ثورية، وفى الوقت نفـــسه تتبنى الجماعات الثورية الأرجنتينية البيرونية وغير البيرونية الاهتمام بعمل الشيء ذاته. وعلاوة على هذا تشارك منظمة تضامن شـــعوب إفريقيـــا وآســـيا وأمريكـــا اللاتينية فى إنتاج وتوزيع أفلام تسهم فى النضال ضد الإمبريالية. وتعلن المنظمات الثورية عن حاجتها للكوادر التى تعرف، بالإضافة إلى أشياء أخرى، كيف تستخدم آلة تصوير سينمائية، وأجهزة التسجيل، وأجهزة العرض بأفـــضل وســـيلة فعالـــة ممكنة. إن النضال من أجل الاستيلاء على السلطة من العدو هـــو أســـاس التقـــاء الطلائع السياسية والفنية المنخرطة فى عمل مشترك، عمل يثرى كلاهما بـــصورة مستمرة.

إن الظروف التى أخَّرت، حتى وقت قريب، الاستفادة من الأفـــلام، كـــأداة ثورية، كان من بينها الافتقار إلى المعدات، والصعوبات التقنية، والتخصص اللازم لكل طور من أطوار العمل، والتكاليف المرتفعة. ولكن أوجه التقدم التـــى تحـــدث داخل كل تخصص، وتبسيط آلات التصوير السينمائية، وأجهزة تسجيل الـــصوت، والتحسينات الجارية فى الوسيط ذاته، مثل الفيلم السريع الذى يمكـــن طبعـــه فـــى الضوء العادى؛ والوسائل الآلية لقياس الضوء، وتحسُّن التزامن السمعى البـــصرى؛

واتساع معرفة ومهارة استخدام وسيلة المجلات المتخصصة ذات التوزيع الواسع أو حتى من خلال الوسائط غير المتخصصة، كل هذه الأوجه ساعدت فى توضيح كيفية صنع الأفلام، وفى تجريد العملية من تلك الهالة السحرية تقريبًا، التى جعلتها تبدو وكأنها فقط فى متناول «الفنانين» و«العباقرة» و«المتميزين». وهكذا يصبح صنع الأفلام فى متناول طبقات اجتماعية أكبر وعلى نحو متزايد. وقد اكتشف هذا الأمر كريس ماركر Chris marker، فى فرنسا، أثناء تجربة له مع مجموعات من العمال، زودهم فيها بآلة تصوير ٨ مم وبعض الإرشادات الأساسية عن كيفية استخدامها. وكان الهدف أن يؤفلم (يصور سينمائيا) طريقته فى النظر إلى العالم؛ بالضبط كما لو أنه يكتبها. وقد كشف هذا عن إمكانيات غير مسبوقة للسينما؛ وكشف قبل كل شىء عن مفهوم جديد لصنع الفيلم ولمغزى الفن فى عصرنا.

إن الإمبريالية والرأسمالية، سواء فى المجتمع الاستهلاكى أو فى بلد واقع تحت سيطرة الاستعمار الجديد، يضعان حجابًا فوق كل شىء يقع خلف الشاشة، التى تقدم صورًا ومظاهر خارجية. فصورة الواقع المعروضة أكثر أهمية لديهما من الواقع ذاته. إنها عالم آهل بالفانتازيات والأطياف، وما هو بشع فى الواقع مكسوٌ فيها بالجمال، فى حين أن الجمال الحقيقى مخفى باعتباره الشىء البشع. والفانتازيا، والكون البرجوازى المتخيل، كلاهما مفعم بالراحة، والاتزان، والعقل الجميل، والنظام، والكفاءة، وإمكانية أن « تكون شخصًا ذا حيثية» هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فالأطياف هى نحن الكسالى والمتراخين والمتخلفين والمتسببين فى الفوضى. وحين يقبل امرئ واقع تحت سيطرة الاستعمار الجديد وضعه فإنه يصبح جونغا دين Gungha Din، أى خائنًا يخدم الاستعمار، أو يصبح «العم توم» المرتد طبقيا وعرقيا، أو يغدو مغفلاً أو خادمًا هادئًا وريفيا شديد الحياء، لكن حين يرفض المرء قبول وضعه كمضطهد فى ظل سيطرة الاستعمار الجديد، فإنه يتحول حينئذ إلى همجى سريع الغضب، وإلى آكل للحوم البشر. وأولئك الذين «يضيعون وقت النوم خوفًا من الجوع»، وأولئك الذين يشكلون النظام، ينظرون إلى الثورى على أنه قاطع طريق، وسارق، ومغتصب، وبالتالى، فالمعركة الأولى التى تشن

ضد الثوار لا تكون على مستوى سياسى، بل بالعكس تعتمد على القرينة البوليسية والاعتقالات.. إلخ. وكلما ازداد رضوخ إنسان للاستغلال ازداد وضعه حقارة، وكلما ازدادت مقاومته تعمقت النظرة إليه على أنه وحش. ويمكن أن ندرك هذا فى فيلم رقصة إفريقية Africa Addio الذى صنعه جاكوبيتّى الفاشى: الهمج الأفارقة، الحيوانات القاتلة، يتمرغون فى فوضى دنيئة حالما يهربون من حماية الرجل الأبيض. ولكن طرزان مات، وولد مكانه أنصار لومومبا، ولوبيجولا، ونكومو، والمادزمباميوتو The Madzimbamuto، وهذا ما لا يسمح به الاستعمار الجديد. لقد حلت الأطياف محل الفانتازيا، وتحول الإنسان إلى شيء زائد يموت، وبالتالى يستطيع جياكوبيتى وبارتياح أن يصنع فيلمه المدمِّر.

أنا أصنع الثورة، إذن أنا موجود. هذه نقطة البداية لاختفاء الفانتازيا والأطياف، ولإفساح المجال أمام الكائنات البشرية الحية. وسينما الثورة هى سينما هدم وبناء فى الوقت نفسه: هدم للصورة التى خلقها الاستعمار الجديد عن نفسه وعنا، وبناء للواقع الحى الخفاق الذى يسترد الحقيقة بأى صيغة من صيغها. إن وضع الأمور فى نصابها، وإبراز معناها الحقيقى، هما جرم مدمِّر للغاية فى حالة البلدان الواقعة تحت سيطرة الاستعمار الجديد والمجتمعات الاستهلاكية على السواء. وفى الحالة الأولى، تحديدا، فإن الغموض الظاهرى أو الموضوعية الكاذبة فى الصحف والأدب.. إلخ، مع الحرية النسبية للتنظيمات الشعبية يُتيح فرصة وجود إعلام خاص للأخيرة، مع إفساح المجال للتقييد الصريح حين تكون القضية متعلقة بالتليفزيون أو الراديو، باعتبارهما وسيلتى الاتصال الأكثر أهمية، اللتين يسيطر عليهما أو يحتكرهما النظام. أما بالنسبة للمجتمعات الاستهلاكية، فأحداث مايو العام الماضى فى فرنسا واضحة تمامًا فيما يتعلق بهذا الموضوع.

فى عالم يحكمه الزيف، يُضَخ التعبير الفنى من خلال قنوات الفانتازيا، والخيال، واللغة المشفرة، ولغة العلامة، والرسائل المهموسة فيما بين السطور. ويُفصل الفن عن الوقائع الملموسة – لينكص على عقبيه، ويختال فى عالم من المجردات، والأطياف، حيث يصبح خالدًا وتاريخيا. ويمكن الإشارة إلى فيتنام، لكن

شتان بين ما يقال وفيتنام، كما أنه يمكن الإشارة إلى أمريكا اللاتينية، غير أن ما يقال يكون بعيدا عن القارة بما يكفى ليصبح غير فعال، فى أماكن غير مسيسة وحيث لا يفضى إلى فعل.

إن السينما المعروفة باسم السينما التسجيلية، بكل ما للمفهوم من اتساع الآن، بدءًا من الأفلام التعليمية إلى أفلام إعادة بناء واقع أو حدث تاريخى، ربما تكون الأساس البارز لصنع الفيلم الثورى. فكل صورة توثِّق، وتحمل شهادة، وتدحض أو تعمق الواقعة الخاصة بوضع، هى عمل أكثر من مجرد صورة سينمائية أو حقيقة فنية صرف؛ إنها تصبح عملاً لا يستسيغه النظام.

إن شهادة عن واقع قومى هى أيضًا وسيلة عظيمة القيمة للحوار والمعرفة على المستوى العالمى. إن الشكل الأممى للنضال لا يمكن تحقيقه بنجاح ما لم يوجد تبادل مشترك للخبرات بين الشعوب، وما لم ينجح الشعب فى الإفلات من البلقنة على المستويات الدولية والقارية والقومية التى تجاهد الإمبريالية للإبقاء عليها.

لا توجد معرفة بواقع ما دام ذلك الواقع غير متمرد، وطالما أن تغيره لم يبدأ على كل جبهات النضال. والاقتباس الشهير عن ماركس يستحق أن يكرر دائما: «إن تفسير العالم ليس كافيا، فالقضية الآن هى تبديله».

وبهذا الموقف كنقطة انطلاق، يبقى على صانع الفيلم أن يكتشف لغته الخاصة، وهى لغة تنشأ من رؤية نضالية وتبديلية إلى العالم، ومن الموضوع الذى تعالجه. وهنا قد يكون من الصواب الإشارة إلى أن كوادر سياسية معينة ما تزال حريصة على المواقف العقائدية القديمة، التى تتطلب من الفنان أو صانع الفيلم أن يقدم وجهة نظر تبريرية للواقع، «وجهة نظر أكثر انسجامًا مع الفكر المرغوب فيه منه مع الفكر الموجود بالفعل». ولكن تلك المواقف، التى تضع قناعًا لفقد الثقة بإمكانيات الواقع ذاته، تؤدى فى حالات معينة إلى استخدام لغة السينما كمجرد توضيح لحقيقة مضفى عليها طابع المثال، وإلى رغبة فى إزالة التناقضات العميقة للواقع بثرائه الجدلى، مع أنها بالتحديد التناقضات ذات العمق الذى يضفى الجمال

والقدرة على التأثير. إن واقع العمليات الثورية فى كل أنحاء العالم، رغم جوانبه المشوشة والسلبية، يمتلك خطا فكريا مهيمنًا، وقدرة ثرية ومحفزة للغاية على الابتكار، وذلك أنه لا يحتاج بالفعل إلى تخطيط وجهات نظر جزئية أو متعصبة.

إن أفلام الكتيبات Pamphlet Films، والأفلام التعليمية، وأفلام التقارير، وأفلام شهود العيان witness-bearing films، وأى شكل نضالى للتعبير هو شكل فعَّال. ومن العبث أن نضع مجموعة معايير أداء جمالية. «كن متفتحًا تجاه كل ما يضطر الناس إلى طرحه من أفكار، وقدِّم لهم الأفضل؛ أو كما قال شى (جيفارا – م): «قدِّم الاحترام للناس بإكسابهم سجيَّة» وهذا أمر طيب عند وضعه نصب العينين فيما يتعلق بتلك النزعات التى تكون مستترة عند الفنان الثورى لتقلل من مستوى استقصاء ولغة فكرة، فى نوع من الشعبوية الجديدة neopopulism، للهبوط إلى مستويات، على الرغم من أنها قد تكون مستويات أعلى من المستويات التى تحرك كتل الجماهير، إلا أنها لا تساعدها فى التخلص من العقبات المربكة التى وضعتها الإمبريالية. إن فعالية أفضل أفلام السينما النضالية تبين أن الطبقات الاجتماعية، التى نظر إليها على أنها متخلفة، تكون قادرة على إدراك المعنى الصحيح لتداعٍ من الصور، وعلى إدراك تأثير الإخراج المسرحى، وأى تجريب لغوى موضوع داخل سياق فكرة مقدمة. وعلاوة على ذلك، فالسينما الثورية ليست سينما متزمتة، تُزيِّن، وتُوثِّق، أو تُرسِّخ بسلبية وضعًا بعينه: إنها بالأحرى سينما تحاول التدخل فى الوضع بوصفها عنصرًا يوفر قوة دفع أو تقويمًا. ولصياغة الأمر بكلمات أخرى، إنها سينما تقوم بالكشف من خلال التغيير.

إن الاختلافات الموجودة بين عملية تحرر وأخرى تجعل من المستحيل وضع معايير شاملة مفترضة. فسينما فى مجتمع استهلاكى، لم تصل بالفعل إلى مستوى الواقع الذى تتحرك داخله، يمكن أن تلعب دورًا حافزا فى بلد متخلف، كما أن سينما ثورية فى وضع بلد واقع تحت سيطرة الاستعمار الجديد لا تظل ثورية بالضرورة، لو أنها اقتبست فى البلد الأصلى (الواضع لسياسة الاستعمار – م) Metropolis.

إن تعليم استعمال الأسلحة يمكن أن يكون ثوريا، حيثما توجد طبقات قابلة للنمو بشكل كامن أو صريح، وتكون مستعدة للانخراط فى النضال للاستيلاء على السلطة، لكن هذا النوع من التعليم يكف عن أن يكون ثوريا حيثما تظل كتل الجماهير مفتقدة للوعى الكافى بوضعها، أو حيثما تكون قد تعلمت بالفعل استعمال الأسلحة. وبالتالى فالسينما التى تصر على شجب تأثيرات السياسة الاستعمارية الجديدة تلاحق بخطة إصلاحية، إن كان وعى الجماهير قد استوعب تلك المعرفة من قبل؛ وحينئذ يصبح العمل الثورى هو فحص الأسباب لاكتشاف وسائل التنظيم والتسليح من أجل التغيير. وهذا يعنى أن الإمبريالية يمكنها أن تمول الأفلام التى تحارب الأمية، ومثل تلك الأفلام تدرج داخل نطاق الحاجة الآنية للسياسة الإمبريالية، لكن وعلى عكس ذلك، كان صنع تلك الأفلام فى كوبا، بعد انتصار الثورة، ثوريا بكل وضوح. وعلى الرغم من أن نقطة انطلاقها كانت فى واقع الأمر تعليم القراءة والكتابة، فقد كان لديها هدف مختلف جذريا عن هدف الإمبريالية: توجيه الشعب نحو التحرر لا نحو الخضوع.

إن نموذج العمل الفنى الكامل، الفيلم المصقول تمامًا والمبنى حسب المقاييس التى فرضتها الثقافة البرجوازية، ومنظروها ونقادها، هذا النموذج استخدم فى تثبيط همة صانع الفيلم فى البلدان التابعة، وخاصة حين حاول إنشاء نماذج مماثلة فى واقع «لم يقدم له لا الثقافة ولا التقنيات ولا العناصر الأولية للنجاح». إن ثقافة البلدان الأصلية (الفارضة لسياسة الاستعمار – م) أبقت على الأسرار القديمة التى وهبت الحياة لنماذجها، وكان نقل هذه النماذج إلى الواقع الاستعمارى الجديد آلية اغتراب على الدوام، طالما أنه لم يكن ممكنا لفنان البلد التابع أن يتشرب فى سنوات قليلة الأسرار الخاصة بثقافة ومجتمع، وهى أسرار طورت خلال قرون وفى ظروف تاريخية مختلفة تمامًا. وفى مجال صنع الأفلام فإن محاولة مجاراة أفلام البلدان المسيطرة تنتهى عمومًا بالفشل، كاشفة عن وجود واقعين تاريخيين متباينين. ومثل تلك المحاولة الفاشلة تؤدى إلى مشاعر الإحباط والدونية. وينشأ هذان الشعوران فى المقام الأول من خوف المجازفة بالسير على طرق جديدة

تمامًا؛ طرق هى تقريبا إنكار تام لـ«سينماهم»، ومن خوف إدراك خصوصيات وحدود وضع تبعية، من أجل اكتشاف الإمكانيات الكامنة فى ذلك الوضع، لإيجاد طرق للتغلب عليه، وتكون بالضرورة طرقًا أصيلة.

إن وجود سينما ثورية لا يمكن تصوره دون إجراء الممارسة الثابتة والمنهجية للتدريب والبحث والتجريب. وهو ما يعنى أيضا توريط صانع الفيلم المستجد فى أن يجرب حظه مع المجهول، وأن يثب إلى الفضاء أحيانا، معرضا نفسه للفشل كما يفعل مقاتل حرب العصابات الذى يتنقل على امتداد طرق، يشقها هو نفسه بضربات المناجل. وإمكانية اكتشاف واختراع أشكال وبنيات سينمائية، تخدم رؤية أكثر عمقًا لواقعنا، تكمن فى القدرة على أن يضع صانع الفيلم نفسه خارج حدود المألوف، ليشق طريقًا له وسط الأخطار الدائمة.

إن زماننا ليس زمان الفروض النظرية وليس بالأحرى زمن الأطروحات، إنه زمن أعمال قيد الإنجاز ــ أعمال غير مصقولة، وغير منظمة، وعنيفة، مصنوعة بآلة التصوير فى يد وبحجر فى اليد الأخرى. ولا يمكن تصميم تلك الأعمال طبقا للقواعد النظرية والنقدية التقليدية. والأفكار المطلوبة لنظريتنا السينمائية ونقدنا السينمائى سوف تنشأ من خلال ممارسة الكبح-الإزالة والتجريب. «المعرفة تبدأ بالممارسة. وبعد اكتساب المعرفة النظرية من خلال الممارسة، من الضرورى العودة إلى الممارسة»[١٣]. وحالما يباشر صانع الفيلم الثورى الممارسة، يتعين عليه أن يجتاز عقبات لا تعد ولا تحصى؛ وسوف يجرب عزلة الطامحين إلى إطراء وسائل الإعلام المعززة للنظام، ويجد أن تلك الوسائل مقفلة فى وجهه. وكما يقول جودار، إنه سوف يكف عن أن يكون بطل دراجات، ويصبح راكب دراجة مجهولا، وخائضا لحرب قاسية وممتدة بالأسلوب الفيتنامى. ولكنه سوف يكتشف أيضا وجود مشاهدين واعين، ينظرون لعمله كشىء يتعلق بوجودهم الخاص، وأنهم مستعدون للدفاع عنه بطريقة لم تحدث من قبل مع أى بطل دراجات عالمى.

كيفية الإنجاز

إننا فى هذه الحرب الطويلة، وبآلة التصوير بوصفها بندقيتنا، ننخرط بالفعل فى نشاط حرب عصابات. وهذا هو السبب فى أن عمل جماعة السينما حرب العصابات محكومة بمعايير انضباطية صارمة فى أساليب العمل والأمن على السواء. والجماعة السينمائية الثورية هى فى وضع وحدة حرب عصابات: فهى لا تستطيع أن تنمو بقوة دون بنيات عسكرية، ومفاهيم للسيطرة. وتتواجد الجماعة كشبكة من المسئوليات المتممة لبعضها البعض، وكحشد وتوحيد للقدرات، لأنها تعمل بانسجام مع قيادة، تصبغ العمل المخطط بطابع المركزية، وتحافظ على استمراره. وتبين الخبرة أنه ليس من السهل المحافظة على تماسك جماعة، حين تقذف بالقنابل من جانب النظام، وسلسلة شركائه المتنكرين بمظهر «التقدميين»، وحين لا توجد بواعث خارجية عاجلة ومثيرة، ويتحتم على الأعضاء أن يتحملوا مشاق وتوترات العمل الذى يحدث فى الخفاء ويوزع سرا. والكثيرون يتخلون عن مسئولياتهم لأنهم يستخفون بها، أو لأنهم يقيسونها بمعايير ملائمة لسينما النظام لا بمعايير سينما سرية. كما أن نشوء الصراعات الداخلية حقيقة موجودة وقائمة فى أية جماعة، سواء أكان لديها نضج أيديولوجى أم لا. إن افتقاد الوعى بذلك الصراع الداخلى على المستويين السيكولوجى أو الشخصى.. إلخ، وافتقاد النضج فى معالجة المشكلات الناجمة عن العلاقات داخل الجماعة، يفضى أحيانا إلى مشاعر مريضة ومنافسات، تسبب بدورها صدامات حقيقية، تتجاوز الخلافات الأيديولوجية أو الموضوعية. وكل من هذه الأوجه يعنى أن الحالة الأساسية هى الوعى بمشكلات العلاقات فيما بين الأشخاص، وبالقيادة ومستويات الكفاءة، والمطلوب هو التحدث بوضوح، وتحديد مجالات العمل، وتحديد المسئوليات والاضطلاع بالعمل وكأنه وضع قتالى صارم.

إن صنع فيلم حرب عصابات يضفى طابعًا بروليتاريا على صانعه، ويهدم الأرستقراطية الفكرية التى تعترف بها البرجوازية بالنسبة لأتباعها. وباختصار،

يضفى صنع فيلم حرب عصابات طابعا ديمقراطيا على عملية صنع الأفلام. إن علاقة صانع الفيلم بالواقع تجعله أكثر من مجرد فرد بشعبه. والشرائح الطبقية الطليعية، وحتى الكتل الجماهيرية تشارك جماعيا فى العمل، حين تتأكد أنه امتداد لنضالها اليومى. ويوضح فيلم «ساعة الجحيم» كيف يمكن عمل فيلم فى ظروف معادية، حين يتلقى دعم وتعاون المقاتلين والكوادر من أبناء الشعب.

ويعمل صانع الفيلم الثورى مزودًا برؤية جديدة تمامًا لدور المنتج، وفريق العمل، والأدوات، والتفاصيل... إلخ. وهو، قبل كل شىء، يُعد نفسه على كل المستويات لكى ينتج أفلامه، فيتعلم كيف يستخدم التقنيات المتعددة لحرفته. وممتلكاته الأكثر قيمة هى أدوات مهنته، والتى تتشكل قلبًا وقالبًا من حاجته للتواصل. فآلة التصوير هى جهاز مُصادرة المِلكية الدءوب لـ الصورة – السلاح؛ وآلة العرض هى بندقية تطلق ٢٤ صورة فى الثانية.

كل عضو فى جماعة ينبغى أن يكون ملمًا بالمعدات التى يستخدمها، بشكل عام على الأقل، ولابد أن يكون مستعدا لإحلال معدات أخرى مكانها فى أى طور من أطوار الإنتاج. ويجب تسفيه أسطورة الفنيين الذين لا يستبدلون.

ولابد أن تعطى الجماعة كلها اهتمامًا كبيرًا لأدق تفاصيل الإنتاج، ولمقاييس الأمان اللازمة لحمايته. وافتقاد الحكمة، وهو الأمر الذى قد لا ينتبه إليه فى صناعة الفيلم التقليدية، يمكنه بالفعل أن يجعل أسابيع أو شهورًا من العمل تمر بلا فائدة. إن فشل سينما حرب عصابات، كما هو الحال فى نضال حرب العصابات ذاته، يمكن أن يعنى خسارة عمل أو تغييرا كاملاً للخطط. «فى نضال حرب العصابات يصبح تصور الفشل قائمًا أكثر من ألف مرة، والنصر أسطورة لا يستطيع أن يحلم بها إلا الثورى فقط»[١٤]. كل عضو فى الجماعة لابد أن تكون لديه القدرة على العناية بالتفاصيل والتدريب والسرعة، وأن يتسلح قبل كل شىء بالإرادة فى التغلب على مواطن الضعف المتعلقة بالميل إلى الاستكانة للراحة والعادات القديمة، والمناخ التام للتعود الزائف الذى يخفيه صراع الحياة اليومية.

كل فيلم هو عملية مختلفة، ومهمة مختلفة تتطلب تنويعات فى الأساليب للتشويش على العدو أو الإحجام عن إزعاجه، وخاصة عندما تكون معامل التصنيع لا تزال تحت أيديه.

يعتمد نجاح العمل إلى حد كبير على قدرة الجماعة على الصمت، وعلى حذرها الدائم، وهى حالة من الصعب تحقيقها فى وضع لا يحدث فيه شىء بوضوح؛ وقد اعتاد صانع الفيلم على أن يحكى كل شىء عما يفعله بلا استثناء، لأن البرجوازية وجَّهته إلى هذا المبدأ الأساسى المتعلق بالهيبة والترقى فى المجتمع. إن شعار «اليقظة الدائمة، الحذر الدائم، الحركة الدائمة» له صلاحية دائمة بالنسبة لسينما حرب عصابات. ويتعين إبداء المظاهر الخاصة بتصنيع الفيلم بخطط متنوعة، بتفريق المواد المصورة (الخام) mal-erials عن بعضها البعض، أو جمعها معًا، أو تفكيكها، أو استخدامها للتشويش، أو لإظهار الحياد، أو للتخلص من الآثار. وكل ما يتعلق بهذا الأمر ضرورى طالما أن الجماعة لا تمتلك معداتها الخاصة بالتصنيع مهما كانت بدائية، وتظل مع ذلك للمعامل التقليدية إمكانيات بعينها.

إن التعاون على مستوى الجماعة بين البلدان المختلفة، يمكن توظيفه لتأمين إتمام فيلم، أو تنفيذ أطوار محددة من العمل، قد لا تكون ممكنة فى بلد المنشأ. وينبغى أن تضاف إلى هذا الحاجة إلى مركز استقبال، ينشأ به أرشيف للمواد المصورة كى تستخدمها الجماعات المختلفة، وبمنظور التنسيق على امتداد القارة، أو حتى على نطاق عالمى أوسع يتعلق باستمرار العمل فى كل بلد: الاجتماعات الإقليمية أو الدولية لتبادل الخبرة، والإسهامات، وتخطيط العمل المشترك... إلخ.

وفى المراحل المبكرة، على الأقل، سوف يصبح صانع الفيلم وجماعات العمل هم المنتجين الوحيدين لأفلامهم. ولابد أن يتحملوا مسئولية البحث عن طرق لتسهيل استمرار العمل. ولا تزال سينما حرب العصابات بلا خبرة كافية لوضع معايير فى هذا المجال؛ وهى تقدم ما تعرفه من الخبرة وأهمها القدرة على استخدام

الوضع العينى فى كل بلد. ولكن، بغض النظر عما يمكن أن تكون عليه هذه الأوضاع، فإن التحضير لفيلم لا يمكن الالتزام به دون دراسة موازية لجمهوره المرتقب وبالتالى الالتزام بإعداد خطة لتعويض استثمار المال. هنا، ومن جديد، تنشأ الحاجة إلى روابط أوثق بين الطلائع السياسية والفنية، طالما أن هذه الروابط توظف لصالح الدراسة المشتركة لأشكال الإنتاج والعرض والاستمرار.

يمكن لفيلم - حرب العصابات أن يطمح فقط إلى آليات توزيع تهيئها التنظيمات الثورية، بما فى ذلك الآليات التى يبتكرها أو يكتشفها صانع الفيلم ذاته. إن الإنتاج، والتوزيع، والإمكانيات الاقتصادية للبقاء لابد أن تشكل جانبا من استراتيجية فريدة. وسوف يشجع حل المشكلات التى تظهر فى كل من هذه المجالات أناسًا آخرين على الالتحاق بعملية صنع أفلام - حرب العصابات، والتى سوف توسع صفوفها، وتجعلها بالتالى أقل تعرضا للهجوم.

إن توزيع الأفلام التى تؤدى دور حرب العصابات فى أمريكا اللاتينية ما يزال فى المهد، فى حين أن ملاحقات النظام هى بالفعل حقيقة معترف بها. ويكفى كشواهد على ذلك ملاحظة الحملات التى تشن فى الأرجنتين أثناء بعض العروض، والقانون الجديد لمنع الأفلام، ذو الطابع الفاشى الواضح، والقيود المتزايدة فى البرازيل الموضوعة أمام معظم الرفاق المقاتلين فى السينما الجديدة Cinema Novo، والحظر والترخيص المصحوب بالحذف فى فنزويلا لفيلم «ساعة الجحيم» LA Hora De los Hornos؛ كما أن أجهزة الرقابة جميعها تقريبا، فى كل أنحاء القارة، تحول دون أية إمكانية للتوزيع العام.

بدون أفلام ثورية وجمهور يطلبها فإن أية محاولة لاكتشاف وسائل للتوزيع محكوم عليها بالفشل. غير أن اثنتين من هذه الوسائل توجدان فى أمريكا اللاتينية. إن تواجد الأفلام أتاح طرقًا مختلفة للعرض، وفى بعض البلدان مثل الأرجنتين، تجرى العروض داخل شقق ومنازل، لجمهور لم يزد أبدًا عن ٢٥ فردًا؛ وفى بلدان أخرى مثل تشيلى تعرض الأفلام فى الأبرشيات والجامعات أو المراكز الثقافية

(والقليل منها يجرى عرضه كل يوم)؛ وفى حالة أورجواى، قدمت العروض فى أكبر قاعة عرض سينمائى فى مونتيفيديو إلى جمهور وصل عدده إلى ٢٥٠٠ شخص، ملأ القاعة وجعل من كل عرض حدثًا ملتهبا بالحماس ضد الإمبريالية[١٥]. ولكن الاحتمالات على مستوى القارة تشير إلى أن إمكانية استمرار سينما ثورية تعتمد على تقوية الهياكل السرية بشدة.

وتتضمن الممارسة أخطاء وأوجه فشل[١٦]. ولسوف يترك بعض الرفاق أنفسهم ليجرفهم الحماس بالنجاح والحصانة، اللذين لاقوهما فى العروض الأولى، ولسوف يميلون إلى إرخاء مقاييس الأمن، فى حين أن آخرين سوف يمضون فى الاتجاه المعاكس، اتجاه الحذر أو الخوف الزائد، وبحسب مدى ذلك يبقى التوزيع محاصرًا ومقصورًا على مجموعات قليلة من الأصدقاء. والخبرة الملموسة، فى كل بلد، هى فقط التى سوف تكشف عن أفضل الطرق الموجودة، والتى لا تطرح نفسها للتطبيق فى أماكن أخرى.

وفى بعض الأماكن، سوف يصبح من الممكن بناء هياكل تحتية مرتبطة بالتنظيمات السياسية والطلابية والعمالية وبغيرها، فى حين أنه فى أماكن أخرى سوف يكون ملائما بدرجة أكبر بيع نسخ من الأفلام إلى التنظيمات، التى سوف تتولى العناية بالحصول على الاعتمادات المالية اللازمة لدفع ثمن كل نسخة (تكلفة النسخة مضاف إليها هامش ربح صغير). وهذه الطريقة، أينما كانت ممكنة، سوف يتبين أنها الطريقة الأكثر قابلية للتطبيق، لأنها تتيح فرصة القضاء على مركزية التوزيع، وتجعل الاستخدام السياسى الأكثر عمقا للفيلم ممكنًا؛ وتسمح باسترداد ما أنفق على إنتاج الفيلم، من خلال بيع المزيد من النسخ. والحق أنه فى بلدان كثيرة مازالت التنظيمات غير مدركة بشكل كاف لأهمية هذا العمل، حتى وإن كانت مدركة له، فإنها تفتقد وسيلة مباشرته. وفى حالات كثيرة يمكن استخدام طرق أخرى: توريد النسخ إلى أماكن العرض لتشجيع التوزيع، على أن يُحصَّل عائد صندوق تذاكر لصالح المنظِّمين لكل عرض.. إلخ. إن الهدف المثالى الواجب إنجازه هو إنتاج وتوزيع الأفلام التى تقوم بدور حرب العصابات، بأموال يتم

الحصول عليها من مُصادرات المِلكيَّة البرجوازية – بمعنى أن تموّل البرجوازية سينما حرب العصابات بمقدار ضئيل من القيمة الفائضة التى تحصل عليها من الشعب. ولكن، طالما أن الهدف ليس أكثر من طموح متوسط أو بعيد المدى، فالبدائل المتاحة أمام السينما الثورية لاسترداد تكاليف الإنتاج والتوزيع تظل إلى حد ما شبيهة ببدائل السينما التقليدية: كل متفرج ينبغى أن يدفع القيمة ذاتها التى يدفعها لمشاهدة سينما النظام. إن تمويل السينما الثورية، وتقديم العون لها، وتزويدها بالمعدات والدعم، هى مسئوليات سياسية للتنظيمات الثورية والمقاتلين الثوريين. إن بالإمكان صنع فيلم، ولكن إذا كان توزيعه لا يسمح باسترداد التكاليف، فسوف يكون من الصعب أو المستحيل صنع فيلم ثان.

إن دوائر عروض الفيلم ١٦ مم فى أوروبا (٢٠,٠٠٠ مركز عرض فى السويد، ٣٠,٠٠٠ مركز عرض فى فرنسا.. إلخ) ليست المثال الأفضل بالنسبة للبلدان الواقعة تحت سيطرة الاستعمار الجديد، ولكنها رغم ذلك، بمثابة تكملة، وهذا ما يجب ألا يغيب عن بالنا، لزيادة الموارد المالية، وخاصة فى وضع تكون فيه تلك الدوائر قادرة على أن تلعب دورًا مهما فى تسييس الصراعات فى العالم الثالث، والمتصلة على نحو متزايد، كما يبدو، بالدوائر المنتشرة فى البلدان الأصلية للاستعمار الجديد – إن فيلما يدور عن حروب العصابات فى فنزويلا سوف يقول للجمهور الأوروبى أكثر مما تقوله ٢٠ كراسة تفسيرية، والأمر نفسه صحيح بالنسبة لنا، فيما يتعلق بفيلم عن أحداث مايو فى فرنسا أو عن نضال الطلاب فى بيركيلى بالولايات المتحدة الأمريكية.

هل يمكن أن توجد سينما تقوم بدور أشبه بدور حرب العصابات على نطاق دولى؟ – لم لا؟! أليس حقيقيا أن نوعًا سينمائيا دوليا جديدا ينشأ من خلال نضالات العالم الثالث؛ ومن خلال منظمة تضامن شعوب إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، والطلائع الثورية فى المجتمعات الاستهلاكية. إن سينما لها طابع حرب العصابات ما تزال فى هذه المرحلة فى متناول شرائح طبقية محدودة من السكان. وهى، رغم ذلك، سينما الكتل الجماهيرية الوحيدة الممكنة الآن، حيث إنها السينما الوحيدة

المهمومة بشئون وطموحات وإمكانيات الغالبية العظمى من الناس. وكل فيلم مهم تنتجه سينما ثورية سوف يكون، فى السر أو العلن، حدثا قوميا بالنسبة للكتل الجماهيرية.

إن سينما الكتل الجماهيرية التى تُمنع من الوصول إلى ما هو أبعد من القطاعات الممثلة للجماهير، تُوجِد مع كل عرض، وكما فى غزوة ثورية نضالية، مساحة محررة، ومنطقة أُزيل عنها الطابع الاستعمارى. ويمكن للعرض أن يتحول إلى نوع من حدث سياسى، يستطيع، حسب قول فانون، «أن يكون فعلاً طقسيا، وفرصة ثرية للكائنات البشرية كى تَسمع وتُسمع».

ولابد أن تكون السينما النضالية Militant Cinema قادرة على استخلاص العدد اللانهائى من الإمكانيات الجديدة التى أتاحتها ظروف التحريم المفروضة من جانب النظام. فمحاولة التغلب على القهر ذى الطابع الاستعمارى الجديد تستلزم ابتكار أشكال للاتصال؛ إن المحاولة تكشف عن الإمكانية.

قبل وأثناء صنع فيلم «ساعة الجحيم» قمنا بتجريب وسائل لتوزيع الفيلم الثورى، وهو الشيء القليل الذى ابتكرناه آنئذ. وكل عرض للفيلم على المقاتلين، والكوادر المتوسطة، والنشطاء، والعمال، وطلاب الجامعة أصبح – بدون أن تضع جماعتنا هذا الهدف نصب عينيها – نوعًا من اجتماع خلية موسع، كانت السينما جانبا منه، ولكنها لم تكن العامل الأكثر أهمية. ومن ثم اكتشفنا وجهًا جديدًا للسينما: «مشاركة» الناس، الذين كانوا يعتبرون مجرد «متفرجين» حتى ذلك الوقت. وأحيانا أجبرتنا دواعى الأمن على محاولة تفريق جماعة المشاركين بمجرد انتهاء العرض، وأدركنا أن توزيع ذلك النوع من الأفلام ذو مردود ضعيف، ما لم يُستكمل بمشاركة الرفاق، وما لم تفتح مناقشة حول الأفكار التى يقترحها الفيلم.

لقد اكتشفنا أيضا أن كل رفيق حضر تلك العروض، قام بذلك وهو على وعى تام بأنه مخالف لقوانين النظام، وأنه بتصرفه هذا يعرض أمنه الشخصى لخطر القمع. ولم يطل الأمر بهذا الشخص كمتفرج، بل على العكس فإنه منذ

اللحظة التى قرر فيها حضور عرض، ومنذ اللحظة التى اصطف فيها فى هذا الجانب، مجازفا ومسهمًا بخبرته المعاشة فى الاجتماع، فإنه أصبح فاعلاً actor وبطلاً أكثر أهمية من أولئك الذين يظهرون فى الأفلام. وكان ذلك الشخص يبحث عن أناس ملتزمين مثله، فى حين أنه أصبح بدوره ملتزما أمامهم. لقد أفسح المتفرج الطريق للفاعل actor (يمكن أن نستخدم أيضا «الممثل» بدلاً من «الفاعل»، أو مضافًا إلى «الفاعل» لنقل ظلال المعنى – م) الذى بحث عن نفسه فى الآخرين.

وخارج هذا الحيِّز الذى ساعدت الأفلام فيه على التحرر فى كل لحظة، لم يكن هناك إلا العزلة، والانفصال، والريبة، والخوف؛ أما داخل الحيز المحرَّر فقد كان الوضع يحول جميع الناس إلى شركاء فى الفعل، الذى كان محرمًا. فالنقاشات نشأت تلقائيا. وحينما اكتسبنا خبرة، أشركنا فى العرض عناصر مختلفة لتعزيز تيمات الأفلام ومناخ العرض، و«انطلاق» المشاركين وتسخين الحوار: موسيقى أو قصائد مسجلة، نحت ولوحات تشكيلية، ملصقات، مدير برنامج يرأس النقاش ويقدم الفيلم والرفاق الراغبين فى الحديث؛ كأس خمر، قليل من الماتى (مشروب شبيه بالشاى فى أمريكا اللاتينية – م).. إلخ. وأدركنا أن فى متناولنا ثلاثة عوامل قيِّمة للغاية.

١- الرفيق المشارك، الإنسان –الفاعل– الشريك، الذى استجاب للدعوة.

٢- المكان الحر، حيث عبر ذلك الإنسان عن همومه وأفكاره، وأصبح مُسيَّسًا، وبدأ فى تحرير نفسه.

٣- الفيلم، وهو الشىء المهم، والذى تكمن أهميته فقط فى كونه المفجِّر أو الذريعة.

لقد استنتجنا، من تلك المقدمات أن بإمكان فيلم أن يصبح أكثر فعالية إن كان واعيًا تمامًا بهذه العوامل، وإذا قام بمهمة إخضاع شكله الخاص، وبنائه الخاص، ولغته الخاصة، وقضاياه الخاصة لذلك الفعل ولأولئك الفاعلين ــ وبكلمات أخرى:

لو أنه بحث عن تحرره الخاص فى طاعة واندماج الآخرين، الأبطال الرئيسيون للحياة. وبالاستخدام الصحيح للوقت الذى قدمته لنا تلك الجماعة من الشخصيات البارزة – الفاعلة بتواريخ حيوات أصحابها المتنوعة، وباستخدام الحيز الذى قدمه رفاق بعينهم، وبالاستفادة من الأفلام ذاتها، كان من الضرورى أن نحاول تحويل الزمن والطاقة والعمل إلى طاقة عطاء وحرية. وبهذه الطريقة بدأت فى النمو فكرة ما قررنا تسميته فيلم الفعل وفيلم أو سينما الفعالية، أحد الأشكال التى نؤمن بأهميتها البالغة فى تأكيد الخط الفكرى لسينما ثالثة. سينما، ربما تكون تجربتها الأولى بسبيلها للتواجد على مستوى مزعزع إلى حد ما فى الجزءين الثانى والثالث من فيلم «ساعة الجحيم» (وعنوانهما فعل من أجل التحرير Acto para la liberacion؛ وقبل كل شىء ما يبدأ فيهما بعنوان "La resistencia and Violencia y Liberacion" المقاومة والعنف من أجل التحرر):

أيها الرفاق [قلنا عند بداية فعل من أجل التحرير] هذا ليس مجرد عرض فيلم، ولا حتى مشروع، إنه بالأحرى وقبل كل شىء **اجتماع**، عمل يتعلق باتفاق معادٍ للإمبريالية؛ هذا مكان فقط لمن يشعرون أنهم متوحدون مع هذا النضال، لأنه ليس ثمة متسع هنا للمتفرجين أو شركاء العدو؛ فهنا يوجد حيز فقط للمؤلفين وأبطال العملية التى يحاول الفيلم أن يحمّلها شهادة وأن يعمقها. إن الفيلم ذريعة للحوار، والبحث عن والوصول إلى العزائم. إنه تقرير نضعه أمامكم للنظر فيه ومناقشته بعد العرض.

والاستنتاجات [وهى ما ذكر فى موضع آخر من الجزء الثانى] التى قد تتوصلون إليها، كما فعل المؤلفون والأبطال الحقيقيون لهذا التاريخ هى استنتاجات مهمة. والخبرات والاستنتاجات التى جمعناها تتمتع بجدارة نسبية؛ وهى مفيدة بقدر ما تكون مفيدة لكم ولحاضر ومستقبل التحرر. ولكن الأكثر أهمية من بين كل ذلك هو الفعالية التى يمكن أن تنشأ من هذه الاستنتاجات، والوحدة القائمة على أساس الحقائق. وهذا هو السبب فى أن الفيلم يُمنع هنا. إنه يكشف لكم الطريق حتى تستطيعوا مواصلته.

إن فيلم الفعل يعنى فيلما قابلاً للتعديل؛ وهو، من حيث الجوهر، وسيلة للتعليم.

الخطوة الأولى فى عملية المعرفة هى الاحتكاك الأولى بأمور العالم الخارجى، وهذه مرحلة الأحاسيس [فى فيلم هى الوصف المتعلق بالصورة والصوت]. الخطوة الثانية هى توليف التفاصيل التى توفرت من الأحاسيس، أى تنظيمها وتطويرها؛ وهذه مرحلة تكوين المفاهيم والأحكام والآراء والاستدلالات [فى الفيلم هى: المعلق، التقارير، والتعليم، أو الراوى الذى يقود عملية العرض]. وبعدئذ تأتى المرحلة الثالثة، مرحلة المعرفة. والدور الفعال للمعرفة لا يعبر عنه فحسب بالوثب الرشيق من الإدراك الحسى إلى الإدراك العقلى، بل والأكثر أهمية بالوثب من الإدراك العقلى إلى الممارسة الثورية.. ممارسة تبديل العالم.. وهذه بلغة المصطلحات هى نظرية الجدل المادى لوحدة المعرفة والفعالية[١٧]. [وهى فيما يتعلق بعرض فيلم الفعل: مشاركة الرفاق، الاقتراحات التى تطرح بشأن الفعالية، وما سوف يحدث بعدئذ من فعالية].

وعلاوة على كل ذلك، فكل عرض لفيلم الفعل يستلزم وضعا مختلفاً، طالما أن المكان الذى يحدث فيه، وما يلزم لإتمامه (الفاعل ــ المشاركون)، والزمن التاريخى الذى يجرى فيه، ليست دائمًا عوامل متشابهة. وهذا يعنى أن نتيجة كل عرض سوف تعتمد على من ينظمونه، وعلى المشاركين فيه، وعلى الزمان والمكان، وعلى إمكانية إدخال منوعات، وإضافات، وتغييرات غير محدودة. إن عرض فيلم فعل سوف يعبر دائمًا، بطريقة أو بأخرى، عن الوضع التاريخى الذى حدث أثناءه؛ ومنظوراته لا تستنفذ أثناء النضال من أجل الاستيلاء على السلطة، بل وبديلاً عن ذلك سوف تستمر بعد الاستيلاء عليها لتقوية الثورة.

إن إنسان السينما الثالثة يجعلها سينما مكتسبة طابع حرب العصابات أو فعلا سينمائيا، بكل الأقسام اللانهائية التى تحويها (فيلم الرسالة، فيلم القصيدة، فيلم المقال، فيلم الكراس، فيلم التقرير... إلخ)، ويجعلها قبل كل شيء، ترد على سينما الشخصيات بسينما الأفكار، وعلى سينما الأفراد بسينما الجماهير، وعلى سينما

المؤلف بسينما الجماعة الفعالة، وعلى سينما الإعلام الاستعمارى الجديد بسينما الإعلام الحقيقى، وعلى سينما الهروب بسينما استرداد الحقيقة، وعلى سينما الاستسلام بسينما الكفاح. وهو يعارض سينما ذات طابع مؤسساتى بسينما لها دور أشبه بدور حرب العصابات، ويعارض الأفلام كمشاهد خلابة بفيلم الفعل أو فيلم الفعالية؛ ويعارض سينما الهدم بسينما هدم وبناء معًا؛ ويعارض سينما مصنوعة من أجل الكينونة البشرية القديمة بسينما ملائمة لنوع جديد من الكينونة البشرية، وملائمة لكل واحد منا لديه إمكانية أن يصبح من هذا النوع.

إن إزالة الطابع الاستعمارى عن صانع الفيلم وعن الأفلام ذاتها سوف يحدث أثره عليهما فى وقت واحد، إلى الدرجة التى تجعل كلا منهما يساهم فى إزالة الطابع الاستعمارى الجمعى. والمعركة تبدأ أولاً ضد العدو الذى يهاجمنا، ولكنها تبدأ أولاً أيضًا ضد أفكار ونماذج العدو الموجودة داخل كل واحد منا. إنها عملية هدم وبناء. إن الفعالية التى يُنزع عنها الطابع الاستعمارى، تسترد بممارستها الدوافع الأنقى والأشد حيوية. إنها تقاوم استعمار العقول بثورة الوعى. ويُفحص العالم، وتُحل ألغازه، ويعاد اكتشافه. ويشهد الناس دهشة دائمة وصنفًا من ولادة جديدة. ويستعيدون براعتهم الأولى، وقدرتهم على المغامرة؛ وتفيق قدرتهم الكامنة على السخط من سباتها.

إن تحرير حقيقة محظورة يعنى الشروع فى إمكانية السخط والتدمير. وحقيقتنا، تلك الحقيقة المتعلقة بالإنسان الجديد، الذى يبنى نفسه بالتخلص من كل العلل التى ما تزال تثقل كاهله، هى قنبلة للطاقة غير القابلة للنفاد، وهى فى الوقت نفسه الإمكانية الفعلية الوحيدة للحياة. وداخل نطاق هذه المحاولة يقوم صانع الفيلم الثورى بالمغامرة مصحوبًا بقوة ملاحظته الهادمة، وحساسيته، وخياله، وإدراكه. والأفكار أو الموضوعات (التيمات) ــ تاريخ الوطن، الحب والبغض بين المقاتلين، جهود شعب يستيقظ ــ كل هذا يولد من جديد أمام عدسات آلة تصوير أزيل عنها الطابع الاستعمارى. ويشعر صانع الفيلم بالحرية للمرة الأولى، ويكتشف أنه داخل النظام لا يوجد ما يلائمه، فى حين أن كل شىء خارج وضد النظام ملائم له، لأن

الشيء الأهم يظل فى حاجة إلى من يقوم به. وما ظهر بالأمس كمغامرة منافية للعقل، كما قلنا فى البداية، يُطرح الآن كحاجة لا مفر منها وكإمكانية.

هكذا، قدمنا، وإلى حد كبير، أفكارًا واقتراحات للعمل، هى مخطط لفرضية نشأت من خبرتنا الشخصية، وسوف تُنجز شيئًا إيجابيا، حتى ولم لم تقم بما هو أكثر من بداية لتفتح حوار مثير حول الإمكانيات السينمائية الثورية الجديدة. إن الفراغ الموجود فى الجبهات الفنية والعلمية للثورة معروف جيدًا وبدرجة كافية، إلى حد أن الخصم لن يحاول الاستيلاء عليه، فى حين أننا ما نزال غير قادرين على أن نفعل ذلك.

لماذا اخترنا الأفلام بالتحديد ولم نختر أشكالاً أخرى للتواصل؟ إننا إذ نختار الأفلام، بوصفها محور اقتراحاتنا ومناقشاتنا، فإن هذا راجع إلى أنها جبهة عملنا، وإلى أن ولادة سينما ثالثة يعنى، على الأقل بالنسبة لنا، الحدث الفنى الثورى الأكثر أهمية فى عصرنا.

هـوامش

(١) The Hour of the Furnaces – Neocolonialism and Violence.

(٢) Juan José Hernadez Arregui, Imperialism and Culture

(٣) الخلاصية: عقيدة الخلاصيين، وهم أتباع كنيسة بروستانتينية، ترى أن كل الناس سينعمون فى النهاية، بالخلاص، قاموس المورد، إنجليزى – عربى، طبعة ٢٠٠٠م.

(٤) Rene Azvaleta Mercado, Bolivia: Growth of the National Concept

(٥) The Hour of the Furnaces, Ibid

(٦) مرجع سابق

(٧) لاحظ العادة الجديدة عند بعض جماعات البرجوازية الكبيرة من روما وباريس، الذين يقضون عطلات نهاية الأسبوع فى سايجون للحصول على صور مكبرة للفيت كونج العدوانيين..

(٨) Irwin Silber, "USA: The Alienation of Counter Culture", Tricontinental, no 10.

(٩) جماعة الفنانين الطليعيين فى الأرجنتين

(١٠) Th Hour of Furnaces, Ibid

(١١) Mao Tse-tung, on Practice

(١٢) Rodolfo Pruigross, The Proletariat and National Revolution.

(١٣) Mao Tse-Tung op. cit

(١٤) Che Guevara, Guerrilla Warfare

(١٥) نظمت مجلة مارشا Marcha الأسبوعية فى أورجواى عروضا فى النصف الثانى من ليلة السبت وصباح الأحد استقبلت على نطاق واسع وبصورة جيدة

(١٦) الإغارة على اتحاد بوينس أيريس واعتقال اثنى عشر شخصًا. كان بسبب الاختيار السيئ لموقع العرض والعدد الهائل من المدعوين

(١٧) Mao Tse-tung, op. cit

فرانك كابرا
وسينما الشعبوية

جيفرى ريتشاردز

مقال جيفرى ريتشاردز ذو طابع وصفى ومستقل بدرجة أكبر من مقال محررى «كراسات السينما»، ولكن تظل علاقة السينما بالأيديولوجية مجال اهتمامه الأساسى. ويوضح ريتشاردز كيف تصبغ تنويعة واحدة للأيديولوجية الرأسمالية، وهى الشعبوية، أعمال مخرج واحد، هو فرانك كابرا. والمقال، فى حد ذاته، مثال ممتاز على إمكانية دمج دراسة تاريخية مع تحليل سينمائى، وعلى كيفية تقديم دراسة أو مناقشة عن فيلم داخل نطاق ساحة أكبر من ساحة «الفيلم ذاته».

ويمتد مفهوم ريتشاردز المتقلقل عن الشعبوية الأمريكية إلى ما هو أبعد من البرنامج الخاص للحزب الشعبوى، أو حتى المواقف العاملة المرتبطة به، واضعا السياسات الشعبوية والتقدمية لجيفرسون وجاكسون تحت مظلة واحدة؛ حيث مبادئ الاعتماد على النفس، والفردية، ومعارضة الحكومة الكبيرة (المركزية)، ومعارضة العقلانية، والإيمان بالسعى وراء السعادة وحسن الجوار، وهى المبادئ التى تمنح الشعبوية شكلها العام(١).

ويربط ريتشاردز هذه الخصائص بأفلام فرانك كابرا ـ وببطل وبطلة كابرا، وبمواقف كابرا من حياة المدينة الصغيرة، ومن الحكومة الفيدرالية، ومن الثروة، ومن السمات الخلقية الكريهة لمن يعارضون روح الوئام(٢).

يقترح تحليل ريتشاردز التحريضى موضوعات إضافية كثيرة لمزيد من

الدراسة فى اتجاه مماثل، ويصمد كمثال نادر جدير بالملاحظة على كيفية وضع الأفلام بعناية داخل سياق تاريخ اجتماعى وفكرى.

* * *

«الحياة، والحرية، والسعى وراء السعادة» حقوق الإنسان غير القابلة للتنازل عنها للغير، والتى ألهمت إعلان الاستقلال الأمريكى، تجد أتم وأنقى تعبيرا سينمائيا عنها فى أفلام فرانك كابرا. وكابرا، الإيطالى الأصل، ولد فى باليرمو عام ١٨٩٧، وانتقل إلى لوس أنجلوس وهو فى السادسة. وكان قادرا، بالتالى، على أن يرى المشهد الأمريكى بعين طازجة تمامًا، ومما رآه استقطر جوهر الحلم الأمريكى، الذى عنى، فى واقع الأمر، المثل العليا للطبقة الوسطى. وبتقاليد المهاجرين، فصل المقومات الأساسية عن الفلسفة القومية، وجعلها همه الشخصى. وبترجمتها إلى لغة السينما قدم عرضًا صريحًا للمبادئ الأساسية المتواصلة التى دعمت الحياة الأمريكية منذ الثورة حتى البرنامج الجديد New Deal. وهدف هذا المقال هو دراسة علاقة كابرا بالشعبوية.

السياق الشعبوى

كانت الثورة الأمريكية ثورة راديكالية عريقة فى الحقوق الطبيعية والفردية. وكان هدفها إعادة صياغة المجتمع وفق المبادئ الديمقراطية: لا دولة مَلَكية، ولا كنيسة رسمية، ولا سلطة تنفيذية فيدرالية أو نظام قضائى فيدرالى، ولا حقوق نبالة، ولا أساس لسلطة مركزية.

ولكن الأزمات السياسية والاقتصادية هددت الاستقلال، المكتسب حديثا للولايات الثلاث عشرة، وحدثت ثورة مضادة محافظة أدت إلى إعلان الدستور، وإقامة حكومة فيدرالية، ذات سلطة تنفيذية وقضائية وهيئة تشريعية، وسيطرة مركزية على فرض الضرائب، والتجارة، والجيش المسلح. ومنذ ذلك الوقت وجد

اتجاهان محددان من الممارسة السياسية: الفيدراليون، ومعارضو النظام الفيدرالى (أو الشعبويون).

وسرعان ما دخلت الفيدرالية مرحلة النضال من أجل أمريكا محبة للحرب، صناعة أوروبية التوجه، ذات حكومة مركزية قوية، وهيمنة لتأثيرات نيو إنجلند التجارية والصناعية. وكان هذا هو ما عافته الشعبوية، وتسبَّب فى رجعتين شعبويتين متعاقبتين، هما الديمقراطية الجيفرسونية والديمقراطية الجاكسونية.

وكان المثل الأعلى لهاتين الحركتين جمهورية من صغار الفلاحين ملاك الأراضى، تكون الحكومة فيها أمينة ومقتصدة وغير فضولية، حيث يمتلك الناس فرصًا متساوية فى التطور والتحرر من الأوامر والقيود الخارجية أو التصادم الداخلى. وبالنسبة للشعبويين، لم يكن المال فى حد ذاته هو العدو بل سلطة المال المشترك، وحكومة النخبة من رجال الأعمال الكبار، المدعمة باحتكار الامتياز والتأثير. وتبنَّت هاتان الحركتان الشعبويتان موقفًا بسيطا ومثاليا ومتفائلا من إعلان الاستقلال، وكانت فكرتهما المتواصلة هى الدفاع عن الفردية ضد قوى التنظيم.

ومع ذلك، فبعد الحرب الأهلية اكتسحت الثورة الصناعية أمريكا، وكان هناك ازدهار اقتصادى دام نصف قرن. فقد ضُم الغرب، ومُدَّت السكك الحديدية، واستغلت الموارد الطبيعة. وكانت الصناعة قوية بكل ما فى الكلمة من معنى، وأصبح قادة الصناعة أثرياء، يستغلون العمال، ويهيمنون على الكونجرس، ويتلاعبون بالسلطة القضائية. وهذا هو كل ما خافته وكرهته الحركات الديمقراطية القديمة، وكاستجابة لا مفر منها جاء إحياء الشعبوية، كمحاولة أخيرة يائسة للإبقاء على قيم الفردية، قيم الثورة القديمة، فى مجتمع يسوده التنظيم على نحو لا يرحم.

وأتى السحق مع انهيار وول ستريت، والكساد الاقتصادى. ومن أجل حل مشكلات الكساد جاء فرانكلين روزفلت والبرنامج الجديد New Deal. ولقد كان روزفلت الأرستقراطى الذى ينتمى إلى عائلة مشهورة فى نيويورك، هو من أشرف على موت ودفن الأخلاقيات الشعبوية. ففى عام ١٩٣٢، صرح بالكلمة التى تعتبر

نقشا على ضريح الشعبوية: «تساوى الفرص كما نعرفه لم يعد لـه وجـود. فقد أقيمت تجهيزاتنا الصناعية. ووصلنا إلى حدنا الأخير». إن الرأسمالية الأمريكية نشأت بحكم العصر، وانتهى عهد الفردية. وفى ذلك الوقت كانت الحكومة تتدخل فى وتقود نمو النظام الاقتصادى الجديد. ووضع المثقفون، وأغلبهم من ذوى الاتجاه اليسارى، والفقراء الذين يتزايد عددهم بسرعة آمالهم فى البرنامج الجديد. وهو الأمر الذى لم يحدث من جانب الطبقة الوسطى. وحسب تعبير ريتشارد جريفيت المثير للذكريات: «إنها ترمز إلى الحفاظ على قيم أصبحت مفقودة». ولم يكن لديها برنامجًا محددًا للتعامل مع علل المجتمع، بل كان لديها مشاعر وهذا كل ما فى الأمر. ولكنها بتسلحها بتلك المشاعر حاربت البرنامج الجديد. وإلى تلك الفترة من الصراع بين البرنامج الجديد والقيم القديمة تنتمى الأخلاقيات الشعبوية الخاصة بمرحلة النضج عند كابرا.

مبدأ الاعتماد على النفس

من المهم التأكيد على أن كل الحركات الشعبوية لم تدع إلى المساواة أو التساوى بين البشر، بل كانت تدعو إلى تساوى الفرص. ولو رسخ هذا الأمر لكان السعى وراء السعادة ممكنا. غير أن السعى وراء السعادة كان شأن الفرد، وكان رهانًا بالنسبة له لكى يحسن أحواله. ولم يكن الفشل فى الصعود الاجتماعى خطأ المجتمع بل خطأ الفرد، والدليل الصريح على عدم قدرته يعزى إلى كسله وتساهله، أو يعزى ببساطة إلى قصور طبيعى. هذا هو مبدأ الاعتماد على النفس، وهو محور فلسفة الشعبوية.

كانت هناك بوضوح حاجة إلى ترياق للتطبيق القاسى لمبدأ الاعتماد على النفس، وتوفر هذا على أيدى الكُتاب الشعبويين فى أوائل القرن العشرين. وكذلك وإلى حد كبير على يد الطبقة الوسطى، بكتابات مخصصة فى المقام الأول للمجلات (الأكثر جدارة بالذكر من بينها مجلة ساترداى إيفننج بوست Saturday

Evening Post) حيث طُوِّرت «فانتازيا حسن النية»، النوع الذى ترجمه كابرا بنجاح كبير فى السينما. وقد شخص أولئك الكُتاب سبب التوعك الأمريكى فى اختفاء صفة حسن الجوار، واختفاء صفة مساعدة الأكثر ثراء للأقل ثراء: وكان ردهم هو تزويد الاعتماد على النفس بالنزعة الإنسانية (الهيومانية). وتبنوا الرأى القائل إنه لا يوجد خطأ فى البلد، وإنه إذا التأم شمل الأصدقاء، وإن أحب وساعد الناس بعضهم بعضًا، فإن كل مشكلة يمكن حلها دون تدخل الحكومة. وبهذه الطريقة، استطاعوا أن يستردوا شعار: «عالم اليوم قبل عالم الأمس». وهكذا أضيف بعد جديد إلى الشعبوية، وهو حسن الجوار.

الأكثر جدارة بالذكر من بين الكُتاب الشعبويين هما كلارنس بادنجتون كيللاند Clarence Budington Kelland، ودامون رنيون Damon Runyon، والأمر الأكثر أهمية أن كلاهما وفر المادة الأصلية لاثنين من أعظم الأعمال الناجحة لكابرا: فيلم «مستر ديدز يذهب إلى المدينة» Mr. Deeds Goes to town، وفيلم «سيدة ليوم واحد» Lady for a day.

كانت تلك، آنئذ، عناصر الشعبوية: تساوى الفرص، الاعتماد على النفس المدعم بحسن الجوار، القيادة لأناس مهذبين، معارضة مجمعات المشروعات التجارية والصناعية الضخمةBig Business، معارضة الأجهزة السياسية، معارضة العقلانيين والحكومة المركزية المتطفلة. واستنادا إلى هذه العناصر صاغ كابرا ستا على الأقل من الروائع السينمائية.

الميثولوجيا الشعبوية

كان للشعبوية، مثل كل الحركات السياسية أو الاجتماعية، منهجيتها، ومثل كل الحركات السياسية أو الاجتماعية كانت منهجيتها غالبًا أكثر أهمية من تاريخها. وعنصرها الأساسى هو قصة نجاح رجل فى الوصول إلى البيت الأبيض. رجل الشعب الذى يصعد ليصبح قائدًا للشعب بأصوات الشعب. وهكذا، فإن أندرو

جاكسون، ومع أنه مزارع ثرى وصاحب أراضى، وصف بأنه رجل الشعب، وطفل الطبيعة الفطرى، ونصير الشعب ضد أرستقراطية الثروة الشهوانية.

والشخصية المهمة لأبعد حد من بين الجميع، الرجل الذى جسد المثل العليا والطموحات الأمريكية، والذى تحتل أسطورته قلب الشعبوية، كان إبراهام لنكولن، المفطور على التواضع، والمحامى العصامىّ الذى ارتقى إلى البيت الأبيض. وكان المسيح هو النموذج الأصلى لكل الأبطال الشعبويين. ومع ذلك، فإن المسيح كان مستر ديدز اليهودى، ابن النجار الذى جاء من مدينة صغيرة إلى العاصمة الآثمة، ولعن محتالى المدينة، وبشر بسياسة: «أحب جارك».

وكان لنكولن مهيئا للتلاؤم مع هذا المثال: روح بسيطة، إنسان سمى زوجته «أما»، واستقبل زوارا مشهورين بملابس بسيطة (قميص ذى أكمام). وكان إعلان الاستقلال محور فكرِه، وكانت مثله العليا هى المثل العليا للطبقة الوسطى: العمل الشاق، تدبير المصروف، تحسين الوضع بالمهارة. ولهذا، فإن صعوده قصة نجاح كلاسيكية للاعتماد على النفس، وإلهام ونموذج يقتدى به الآخرون.

أفلام كابرا حافلة بالإشارات المتعددة إلى الشخصيات العظيمة الشعبوية الأسطورية، وهى شخصيات يؤلِّهها أبطاله. فأول زيارة يقوم بها جيفرسون سميث عند وصوله إلى واشنطون هى التوجه إلى تمثال لنكولن، وأول زيارة لـ لونجفيللو ديدز هى زيارة قبر جرانت، ليبرز أنه فى أمريكا فقط، يستطيع إنسان أن يصعد من صبى حرث (فلاح – م) إلى رئيس جمهورية. وفى فيلم «إنك لن تستطيع أن تأخذها معك» You Can't Take it with you يؤبِّن مارتن فاندر هوف الرؤساء الأمريكيين العظام، والأكثر أهمية من بينهم بالنسبة له واشنطون وجيفرسون، ولنكولن، وجرانت. ويبلور أحد مشاهد فيلم «حدث ذات ليلة» It Happened One Night وجهة نظر كابرا فى الشخصيات الأسطورية. ويقود بيتر وارنى (كلارك جيبل) إيللى أندروز (كلوديت جلوبيرت) إلى مناهج الحياة البسيطة، كما تتمثل فى غموس الكعكة المحلاة المقلية بالدهن، والركوب على الظهر والكتفين. ويوظف

ركوب الظهر والكتفين، على الأخص، كرمز للقيم الشعبوية. يقول بيتر: «أرني راكبا جيدًا للظهر والكتفين وسوف أريك إنسانا حقيقيا. إنني لم أقابل قط رجلاً غنيا يستطيع أن يقدم ألعاب ركوب الظهر والكتفين». وكمثال جيد على راكب الظهر والكتفين يختار أبراهام لنكولن. وهكذا فإن ركوب الظهر والكتفين يلخّص البساطة والمتع المنزلية. ويدرك الناس فى سباق الجرذان Rat Race – التنافس العنيف – (وخصوصًا سباق جرذان عالم المال والأعمال الضخمة) أنهم لا يملكون الوقت للقيام بتلك الألعاب. لكن لنكولن قام بها.

بطل كابرا وبطلة كابرا

أبطال أفلام مرحلة النضج عند كابرا ينسجمون تمامًا مع لنكولن، النموذج الأصلى الشعبوى. وهناك تطور واضح فى نشوء بطل كابرا الكلاسيكى. فقد بدأ كابرا سيرته الفنية ككاتب سيناريو لـ ماك سينيت Mack Sennett، وكانت أول مهمة كبيرة هى تطوير شخصية سينمائية لـ هارى لانجدون Harry Langdon الاكتشاف الجديد لماك سينيت. واختار كابرا الشخصية الكلاسيكية للساذج، الذى يذهب من الريف إلى المدينة، ويتفوق بالحيلة والدهاء على محتالى المدينة. ويقول كابرا: «الشخصية التى طورتها من أجل لارى لانجدون كانت شخصية رجل غاية فى العفة، ليس لديه أى أصدقاء، ونصيره الوحيد هو الله، وحاميه الوحيد هى طيبته الشخصية، وما كان يفعله هو أن يحب كل إنسان، ولا يختلف عن الجندى الطيب شويك Good Soldier Schweik. وأصبح هذا هو الأساس لكل كوميديات هارى لانجدون. إنه ينطلق بسرعة حقا نحو القمة بهذا التجسيد للشخصية».

كتب كابرا ١٢ سيناريو من فصلين لـ ماك سينيت حول تلك الشخصية، وحين انتقل لانجدون إلى شركة فرست ناشيونال First National، لعمل أفلام روائية طويلة، أخذ كابرا معه ككاتب ومخرج. وفيلم «الرجل القوى» The strong Man، الذى صنع فى عام ١٩٢٦، والذى يعتبره الكثيرون أحد أجمل الأفلام

الكوميدية على الإطلاق، يكشف رؤية كابرا للعالم، إن لانجدون العائد من الحرب يذهب إلى المدينة الكبيرة بحثًا عن مارى براون، وهى الفتاة التى يراسلها. وهناك تحاول مغوية رجال تقديم نفسها إليه على أنها مارى، وتنجح فى بادئ الأمر. ولكن لانجدون يتفوق عليها أخيرًا بالحيلة والدهاء ويهرب. ويعثر على مارى، بعدئذ، فى مدينة صغيرة ويتزوجها. إنه يهزم العناصر الفاسدة فى المدينة، ويفرغ الحانة من الرواد، بوصفها المأوى الرئيسى لقوى الشر.

ومع ذلك، وبعد فيلم «اللهاث الطويل» Long Pants، انفصل كابرا عن لانجدون، بسبب إصرار الأخير على ما ينظر إليه كابرا بوصفه يحوى قدرًا كبيرًا من العناء الناجم عن زيادة عناصر إثارة عاطفة الشفقة أو الرحمة عند الجمهور Pathos. ولم يحقق أى فيلم تال لـ لانجدون نجاحًا، وآل مصيره كنجم كبير إلى نهاية تعسة. غير أن كابرا وجد، هو أيضًا، صعوبة فى الحصول على عمل، وحين قرر الامتناع تقريبا عن كتابة الأفلام، توصل إلى وظيفة فى شركة «أفلام كولمبيا»، وحينذاك كان ستوديو «بوفرتى رو» ينتج أفلاما متعجلة رخيصة. وكانت أفلام كابرا، خلال السنوات العشر التالية، هى ما جعل «شركة أفلام كولومبيا» شركة إنتاج ضخمة.

إن الشخصية اللانجدونية (نسبة إلى لانجدون ــ م) تلقى بظلالها وبوسائل متعددة على بطل كابرا التام التشكل: القيام بالمهمات التى تبدو مستحيلة، منح حبه بإخلاص للبطلة، التغلب على المصاعب بطيبته الفكرية. غير أن العنصر المهمل فى الشخصية اللانجدونية هو الفطرة السليمة.

تخلى كابرا فى شركة «أفلام كولومبيا» عن برىء المدينة الصغيرة: أبطال أفلامه الناطقة الأولى مستمدون من المدينة. إنهم أجلاف ظاهريا، دواهى، حاضرو الجواب، وهم كذلك شخصيات مدينية من حيث الجوهر، بقبعاتهم الخاصة Hribly، وبذلاتهم مزدوجة الصدر (وارين وليم Warren William، روبرت وليامز Robert Williams، كلارك جيبل Clark Gable). ولكنهم يخفون تحت الجلافة

الظاهرية قلوبًا من ذهب، ومسحة واضحة من العاطفة، وذخيرة من الطيبة المثالية، التى تربطهم بإحكام ببطل كابرا التام التشكل. ومع ذلك، فهم مصطبغون بـــالفطرة السليمة التى تفتقدها الشخصية اللانجدونية البريئة. إنهم بريئون فى أعماق أرواحهم ولكن براءتهم مكسوة بطبقة خارجية من الفردية الساخرة، ناجمة عن حياتهم فـــى مدينة كبيرة. وهذه الطبقة تتشقق فى النهايـــة، وتتكـــشف الـــروح التـــى تخفيهـــا. والموجب للاهتمام أن رسم ملامح الشخصية هذا حُوِّل خلال فترة نضج كابرا إلى بطلاته. فبطلتا كابرا الكلاسيكيتان جيان أرثـــر Jean arthur، وبـــاربرا ســـتانويك Barbara Stanwyck، صحافيتان ممتازتان، اخشنَّتا بفعل الحياة فى غابة المدينـــة، ولكن قلبيهما لانا بالاحتكاك مع الطيبة والبراءة المحجوبتين عند بطل كابرا، «النقى والحكيم للغاية، حتى يبدو وكأنه فلتة بالنسبة لنا» (مثلما تقول جيان آرثر عن مستر ديدز). إنهما متورطتان، عموما، فى تضليل أولى من جانب البطل، ولكنهمـــا فـــى النهاية تستجمعان قواهما لاسترجاع ثقة البطل التى أضـــعفتها الطبيعـــة البـــشرية ويتزوجانه. ومن حيث الجوهر، فإن سمات شخصيتيهما هى ذاتها الموجودة لـــدى الصحافيين الممتازين فى الأفلام المبكرة (جيبل فى فيلم حدث ذات ليلة» وروبـــرت وليامز فى فيلم «الشقراء البلاتينية» Platinum Blind) والأفـــلام الأحـــدث (فـــإن جونسون Van Johnson فى «حالة الاتحاد» State of the Union، وبنج كروسبى Bing Crosby فى «هنا يأتى سائس الخيل» Here Comes the Groom).

حين بدأ كابرا سلسلة أفلامه حول الأخلاقيات الاجتماعية بفيلم «مستر ديـــدز يذهب إلى المدينة» نشأ البطل - الشخصية الكلاسيكية. وقد ضم إلى البراءة العـــزم والطيبة الفطرية فى الشخصية اللانجدونية فضلاً عن الفطـــرة الـــسليمة للأبطـــال المدينيين الأوائل. إنهم شخصيات علـــى غـــرار شخـــصيتى لنكـــولن - المـــسيح المثاليتين، يقدمون من مدينة صغيرة بالولايات المتحدة الأمريكية. وثمـــة عنـــصر صبيانية غير مكبوحة يعكس براءة هذه الشخصيات: ديدز ينزلـــق علـــى أعمـــدة درابزين منزله، جورج بايلى يقترح على فتاته أن يجريا حافيين فوق العشب، وأن يتسلقا قمة جبل مونت بدفورد Mount Bedford ويسبحا فى البحيرة.

أول أبطال كابرا الشعبويين وأكثرهم شهرة هو مستر ديدز، وقد قدم نموذج الأبطال التالين: مستر سميث، لونج جون، ويللغباى Willoughby، جورج بـــايلى. والأمر الرائع على الأخص فى هذا الصدد كان اختيار كابرا للممثلين: الشخصيات الشعبوية الأربع الأساسية جسدها جارى كوبر (ديدز، ويللغباى) وجيمس ستيوارت (سميث وبايلى). وكلا الممثلين نموذج شعبى للأمريكى الطيب، وكلاهما ملائم من الناحية الجسدية لنموذج لنكولن (الطول، النحافة، والتحدث بصوت منخفض). فـــى حين أنهما، بالنسبة لنا، نحن النظارة، مرتبطان فى أذهاننا بأدوارهمـــا الـــسينمائية الأخرى فى الغرب القديم Old West.

السمات المميزة لأبطال كابرا مختارة بعناية لتقديم صـــورة مـــصغرة عـــن الروح الأمريكية والمزاد الشعبوى. لونجفيلو ديـــدز يكتـــب أشـــعارًا مـــن أجـــل الكريسماس وبطاقات أعياد الميلاد، ويمجد الوطن والحب والأم (المثل العليا للطبقة المتوسطة)، إنه لا يدخن ولا يشرب الخمر، ويحتفظ فى ذهنه بفكرة رومانسية عن الحب (مبدأ أخلاقى عتيق الطراز)، وهو قائد فرقة متطـــوعى الإطفـــاء لـــشلالات ماندريك (خدمة مجتمع)، ويعزف على البوق tuba فى فرقـــة المدينـــة (إحـــساس اجتماعى). جيفرسون سميث يأتى من ولاية غربية (الغرب القديم وقيمه) ويـــصبح قائد فرقة كشافة (خدمة مجتمع، تدريب الشباب، صـــفات القيـــادة). لـــونج جـــون ويللغباى لاعب بيسبول ـ والبيسبول هى الرياضة الأمريكية القومية، ومن ثم فهو يجسد أمريكا، وهو أيضا معروف كـــ«جون دو» وهو الاسم الخاص بكـــل رجـــل أمريكى ذى حيثية. وترتبط بمفهوم الرياضة مُثُل العدل والنصر، للشخص الأفضل موهبة من جانب الطبيعة، من خلال الاعتماد على النفس، فى منافسة حرة وعادلة. ولهذا، وبكل وسيلة، يعتبر أبطال كابرا ملائمين للكفاح من أجل الأسلوب الأمريكى للحياة، وللأسلوب الشعبوى.

معارضة النزعة العقلية

معارضة النزعة العقلية مضفورة مع الشعبوية، وجذورها موجودة فيما يدرك بسهولة من الحقائق الأساسية: فى الدين، والتقاليد البروتستانتينية، والممارسات السياسية والتقاليد الديمقراطية (كما تلخصت فى إعلان الاستقلال)، والاقتصاد، وعرف الاعتماد على النفس. وعدو هذه المعتقدات ينظر إليه على أنه العقلانى، المتصنِّع، الجعجاع، ساكن البرج العاجى، والمنعزل عن عامة الناس. والعقلانى هو من يلام على علل المجتمع، وعلى جلب البدع، وعلى إفساد الفلسفة الأمريكية بأيديولوجيات غريبة (الداروينية، الفرويدية، الشيوعية)، وبكل ما ينتهى بـ«ية» ism، والتى تحمل جميعها أثر أوروبا، والانحطاط، وعدم التقوى، وهى الأشياء ذاتها التى أبحر الآباء المهاجرون هربًا منها.

المواجهة الكلاسيكية بين البطل والعقلانيين عند كابرا تجرى فى فيلم «مستر ديدز يذهب إلى المدينة». فديدز يرفض أن يقدم عونا ماليا للأوبرا، التى تخسر (النقود)، وببساطة لأن الأوبرا تخسر دائمًا، ويصر بدلا من ذلك على أن يجرى العمل وفق مخطط المشروعات التجارية، أى أن يكون الدخول بتذاكر مخفضة، وأن يُقدم للناس ما يودون رؤيته. وفى أحد المطاعم، يواجه جماعة من الشعراء ذوى الثقافة الرفيعة، يضحكون جهارًا على أشعاره فيتهجم عليهم. وفى المحكمة، يصبح مستقبله مهددًا بسبب شهادة طبيب نفسى نمساوى يعرض على الحاضرين سلسلة كاملة من الرطانة ليثبت أن مستر ديدز مجنون، فى حين يؤكد القاضى أن: «الإنسان الأعقل هو من لا ينتقد هذه المحكمة». ولا يوجد فى أى فيلم آخر مثل ذلك الهجوم على العقلانيين. وعموما، فإن العقلانيين لا يظهرون، لأنهم ببساطة لا مكان لهم فى «العالم الحقيقى» لأفلام كابرا. والاستثناء الوحيد هو صياغة كابرا السينمائية لفيلم «الشريف الزرنيخى القديم» Arsenic and Old Lace، والفيلم كوميديا سوداء لجوزيف كيسيلرنج، حول سيدتين عجوزين جميلتين، تقتلان طالبى

أيديهما وتدفنانهم فى القبو. ومع أن هذا الاستثناء عمل نموذجى فى فترة نضج كابرا، إلا أنه يمكن أن يشاهد كدعابة رائعة على حساب الإنتليجنسيا، كما تتجسد فى شخصية الناقد المسرحى المدينى رفيع الثقافة، مورتيمر برويستر (كارى جرانت) الذى يكتشف أن كل عائلته مجنونة، وأنه هو ذاته أصبح على شفا الجنون.

فيلم «إنك لا تستطيع أن تأخذها معك» جدير بالدراسة فيما يتعلق بخطاب ملتهب حماسة ضد الـ «يات» isms، قدمه مارتن فاندرهوف (ليونيل باريمور Lionel Barrymore)، وهو نوع من رجل دولة مسن فى السينما الشعبوية. «كلما سارت الأمور فى الاتجاه الخطأ، لجأ الناس إلى الـ«يات» isms، الفاشية، الشيوعية،... ولماذا لا يفكرون فى الأمريكانية Americanism؟».

كابرا والسياسة

خلال فترة نضجه، صنع كابرا ثلاثية سينمائية تشكل عرضًا واضحًا للعقيدة الشعبوية فى السياسة. الفيلم الأول، وهو «مستر سميث يذهب إلى واشنطون» Mr. Smith Goes to Washington كشف الفساد فى السياسات القومية. ويُختار جيفرسون سميث (جيمس ستيوارت) لخلافة سيناتور توفى فجأة، لأن مفوضى الحزب يعتقدون أنه ببساطته وبراءته الزائدة لن يلاحظ تورطهم فى الفساد. ولكن عند وصوله إلى واشنطون يعلم بالسبب فى اختياره من سكرتيرته (جيان أرثر). وتحت وطأة الهلع يقرر سميث محاربة جهاز الحزب ورفع دعوى خاسرة. ويعرى كابرا النطاق الكامل لسلطة الجهاز الحزبى. فالرقابة على الصحف ومحطات الإذاعة تمكنهم من التلاعب بالرأى العام، وهم بسبيلهم إلى إدخال رئيسهم الصورى إلى البيت الأبيض، رئيس شعبى وموقر إلا أنه فاسد، وهو سيناتور معروف باسم «الفارس الفضى» (كلود رينز Claude Rains). وبسبب جهود الأخير، تلفق تهمة لسميث ويواجه بالسجن، ولكنه يوجه حديثا يستغرق ٢٣ ساعة ونصف فى مجلس الشيوخ، يحث الناس فيه على مؤازرته، وينتصر بمساعدة سكرتيرته.

فى فيلم «مواجهة جون دو» Meet John Doe (١٩٤١) ثمة رأسمالى وقطب من أقطاب النفط هو د. ب. نورتون (إدوارد آرنولد) يتكفل بجريدة، ويفصل الكثيرين من العاملين فيها. وإحدى المفصولات، صحفية ممتازة، هى آن ميتشيل (باربرا ستانويك) تكتب مقالاً ختاميا قويا، يفهم منه ظاهريا أن من كتبه شخص يدعى «جون دو» يهدد فيه بالقفز من برج سيتى هول City Hall فى ليلة الكريسماس احتجاجًا على الظلم الاجتماعى. ويثير المقال ضجة كبرى. ويود كل امرئ معرفة من هو جون دو. وحفظًا لماء الوجه تقدم آن لاعب بيسبول فقيرًا (جارى كوبر) ليصبح جون دو. وتكتب سلسلة مقالات ناجحة باسمه. وتنتشر فجأة نوادى جون دو فى كافة أنحاء أمريكا. وتعم البلاد فلسفة جون دو عن حسن الجوار. وحينما تصل الحركة إلى ذروتها يكشف نورتون عن خطته لاستخدام الحركة من أجل تعزيز طموحاته الفاشية الخاصة. ولكن جون، الذى يؤمن حقا بما يفعل، يصمم على تعرية نورتون فى اجتماع ضخم. ومع ذلك، ينصرف نورتون متعجلاً، ويكشف أن جون دو شخص ملفق، ويوقف الحركة .. ويشعر جون أن الطريقة الوحيدة لخلاص نفسه هى القفز من البرج كما وعد، ولكنه يقتنع، على يد آن المهتدية ومؤيدين آخرين، بأن يعيش لا أن يموت من أجل مثله العليا، وأن يحارب شرور الفاشية. وقد جدد كابرا هجومه على الجهاز السياسى فى فيلم «حالة الاتحاد» (١٩٤٨) [المقصود بهذا التعبير الشائع هو حال الولايات المتحدة الأمريكية ـ م] مستوعبًا السرعة العرضية لانتشار الشيوعية، العدد الجديد من النزعات "isms".

يدور الفيلم حول مليونير صاحب مصنع طائرات هو جرانت ماتيوز (سبنسر تراسى)، الإنسان الطيب الكلاسيكى عند كابرا، الذى التقط فى السباق السياسى العنيف حين طرحته مصالح متعددة كمرشح جمهورى لمنصب الرئيس. ومضللاً بأطياف الرئاسة تتقوض أمانته على يد جهاز الحزب. ولكنها، أى أمانته، تنتصر فى النهاية، بمساعدة زوجته (كاترين هيبورن)، ويستخدم برنامجًا إذاعيا لتعزيز صورته، ولشجب مصالح الفساد التى تدعمه، وشجب سذاجة الناخبين الذين

يسمحون لأنفسهم بأن يضللوا، ويجرى التلاعب بهم من جانب السياسيين المخادعين.

الفيلم موغل فى المحلية بسبب الإشارات المتواصلة إلى شخصيات معاصرة (على طريقة فيلم «أفضل رجل» The Best Man لشافنر Schaffner) ويفضح مختلف العناصر التى تشكل جهاز الحزب. والنفوذ الشخصى الأهم وراء دعوة ماتيوز للترشيح هو نفوذ ملكة من ملوك المال، صارمة وفظة، وهى كاى ثورندايك (أنجيلا لانسبرى) التى ورثت عن والدها (الذى خدع هو نفسه ذات مرة كمرشح جمهورى) سلسلة من الصحف، وطموحًا متقدًا فى وضع رئيس فى البيت الأبيض، على أن تصبح هى ذاتها السلطة المستترة وراء العرش. وقد أدار حملتها مدير محترف فردى ساخر (أدولف مينجو) تكمن فلسفته فى قوله إن: «الفرق الوحيد بين الديمقراطيين والجمهوريين هو أنهم فى الداخل ونحن فى الخارج». وقد عزز الحملة مبلغ من المال منح كجائزة من الرؤساء والمناورين الأنانيين والجشعين: مدير الزراعة الرقيق دائم الابتسامة، ورجل الصناعة مُبدى الود الزائد والدائم المصافحة، ورئيس العمال المفرط فى ارتداء الملابس كمحدث نعمة والمستبد، والقاضى الجنوبى الأنيس والمسرف فى التعبير عن عاطفته، ولكن بالأحرى الغبى الذى يقول عن جهل: «بلاد الحبشة، إنها تلك الواقعة فى مكان ما من الشمال أليس كذلك؟!».

ومن المهم، مع ذلك، التأكيد على أن كابرا لا يهاجم إدارة الزراعة أو منظمة العمل فى حد ذاتهما، بل إنه يهاجم لامبالاتهما فى مواجهة التلاعب. وهو يهاجم أيضًا (فى شخصى رجل الصناعة والقاضى) إقحام مصالح المشروعات الضخمة أى البيزنس الكبير فى الممارسات السياسية، وإقحام الجنوب القديم، مجتمع نظام التمييز الطبقى الذى أُضفى عليه الطابع المؤسساتى، والذى انتهك مبدأ تكافؤ الفرص. والعنوان له مرجعية مزدوجة: حالة الأمة، وزواج المصلحة بين جرانت ومارى، الذى يبدو بحالة سيئة عند بداية الفيلم، وإن كان يبدو مفعمًا بالأمل عند النهاية.

الشىء المعهود فى الأفلام الثلاثة هو النقد اللاذع لجهاز الحرب، ولسيطرة وسائل الإعلام)، بفعل المصالح الفاسدة، سعيًا وراء التلاعب بأصوات الناخبين، ولإقحام البيزنس الكبير فى النشاط السياسى، وكذلك النقد اللاذع لطموحات الثرى وصاحب النفوذ (د. ب نورتون، كاى ثورندايك، السناتور جوزيف بينى) الباحث عن السلطة لمصلحته الشخصية، وليس لمصلحة وخير الوطن. وكل هذا يشكل تهديدات للحرية، ومن أجل التغلب عليه تحتاج الأمة إلى قيادة الرجل المخلص، اللنكولونى (نسبة إلى لنكولن– م) المنقذ (مثل جيفرسون سميث، وجون دو، وجرانت ماتيوز). وليس من قبيل الصدفة أن أطلق كابرا على شركة إنتاجه اسم «أفلام الحرية». وهذه الثلاثية تشكل تأكيده على الإيمان بالحرية وبالأسلوب الشعبوى.

كابرا والثروة

لم تكن الشعبوية أبدًا دعوة إلى المساواة. فقد تبنت الرأى القائل أنه لا ضير من الحصول على الثروة طالما أن لدى كل امرئ فرصة الحصول عليها. وذات مرة قال لنكولن: «إن الجمهوريين يدافعون عن الإنسان والدولار معًا، ولكن فى حالة الصدام يصبح الإنسان قبل الدولار». هذا هو كابرا بإيجاز.

فى منظر Scene المحكمة، وهو منظر الذروة فى فيلم «مستر ديدز يذهب إلى المدينة»، يتحدث مستر ديدز بتعبيرات الشعبوية. ويقول إنه سوف يكون هناك دائمًا فى المجتمع قادة وتابعون، ومن الواجب على القادة أن يمدوا أيديهم إلى التابعين (أى حسن الجوار). والمحامى البغيض جون سيدار، الذى يتحدث مستخدمًا تعبيرات البرنامج الجديد New Deal، وهو يدين المشروعات الخيرية الخاصة بسبب احتمال أن تحدُث ثورة، يقول إن كل شىء ينبغى أن يكون فى موقع يسار الحكومة.

ولأن الشعبويين لا يستحسنون الثروة الكبيرة فى حد ذاتها، فإنهم لا يؤمنون

باحتياج الإنسان إلى ثروة كبيرة. وديدز لم يكن محتاجا للثروة. فهو قد حصل على حياة مريحة بفضل أشعاره، وامتلاكه لمعمل شحم (الشيء الذي تجاهلته دائما التحليلات التي تناولت الفيلم)، وهذا الامتلاك تجسيد للمشروع الخاص الصغير. وكان لديه منزل كبير، وعنده مديرة منزل حنون. وحين أتى المحامون لإعلانه بأنه ورث ٢٠ مليون دولار لم يرمش له جفن. وأخيرا، حين جذب انتباهه حال المعدمين، راح يوظف المال لفعل الخير، مموِّلاً صغار الفلاحين بنحو فدانين وبقرة لكل منهم، إنه لم يمولهم بالمال، بل بالشيء الذي يحققون بواسطته المشروع الخاص والترقي والاعتماد على النفس. وبالمثل، في فيلم «إنها حياة رائعة» It's Wonderful Life، يدير جورج بيلي شركة بناء وإقراض، وينظم فصائل عمل من سكان الأحياء الفقيرة للتعاون فيما بينهم في بناء منازل جديدة لهم (أي حسن الجوار الحقيقي، متجنبًا الحاجة إلى تدخل الحكومة). ولكن صورة رجل الأعمال الكبير الذي أفسده السعي وراء الثروة، هي أيضًا صورة متكررة على الدوام عند كابرا. ففي فيلم «ثقب في الرأس» A Hole in the head يرفض جيري ماركس اللطيف ظاهريا والمتحجر القلب في الحقيقة (كينان وين Keenan Wynn) مساعدة صديق ذي حاجة (فرانك سيناترا)؛ بينما نرى هنري. ف. بوتز (ليونيل باريمور Lionel Barrymore) في فيلم «إنها حياة رائعة» بخيلا أشد البخل، وهو كذلك عجوز، أناني، ضيق الأفق، كاره للبشر، تتسلط عليه فكرة الثروة، ويتحكم تقريبا في أوجه الصناعة كلها في بدفورد فولز.

وتسلط فكرة المال يبدو من خلال ملامح الأبطال الجسدية. ففي فيلم «مستر ديدز يذهب إلى المدينة» نجد أن سمبل الذي تستبد به فكرة الاستيلاء على ثروة ديدز توجد ارتجافة بوجهه، مثله مثل بليكلي، سمسار الأراضي في فيلم «إنك لا تستطيع أن تأخذها معك». وأنتوني ب. كيربي، ملك المال في فيلم «إنك لا تستطيع أن تأخذها معك»، ومسز شايلر في فيلم «الشقراء البلاتينية»، كلاهما يعاني من اعتلال معوي وبحاجة دائمة إلى بيكربونات. وهنري. ف. بوتر قعيد وحبيس كرسي ذي عجلات، وهذه دلالة خارجية على روح مكبلة بالمال.

إن النتيجة الطبيعية للثروة هى تعاظم الوضيع، الصفة الموجودة عادة عند نساء الثروات (مسز شايلر، مسز كيربى، والمخالطات الاجتماعيات فى فيلم «مستر ديدز يذهب إلى المدينة»). إيلى أندروز بطلة فيلم «حدث ذات ليلة» تخلت عن صفة تعاظم الوضيع المعتادة بسبب لقائها المفاجئ مع بيتر (كلارك جيبل). ويشجب كابرا هذا الموقف المزاجى، المتمثل بصورة مصغرة فى عائلة شايلر «التى رفضت أن تشايع فريق ماى فلور، لأنها لا تريد أن تتدافع بالمناكب مع السائحين». ومع ذلك، إذا احتفظ الرجل الغنى بإنسانيته وتواضعه، فحينئذ يكون التوفيق من نصيبه ونصيب ثروته. جرانت ماتيوز، بطل فيلم «حالة الاتحاد»، رجل صناعة مليونير. وديدز يصبح مليونيرا، ولكنه يستخدم ماله لأغراض الخير. وفى فيلم «حدث ذات ليلة» نجد أن والد إيلى (والتركونوللى Walter Connolly) صاحب ملايين كثيرة ولكنه رجل خيِّر أيضًا: تنشأ سورة غضبه من حبه العميق لابنته، ويدرك حقيقة أمر خطيبها صائد الثروة ويتخلص منه، وأخيرا يتغاضى عن فرار ابنته مع بيتر، فهو يحبه منذ البداية.

«جنون أمريكى» American Madness فيلم صنع عام ١٩٣١ فى ذروة إفلاس البنوك، ويتخذ فيه كبطل مدير مصرف شهير (والتر هيوستون) يعتبر الذعر الشعبى مسئولاً عن حالات الإفلاس. وحل مشكلة البنوك عند كابرا هو حل من أجل الناس العاديين المودعين للأموال؛ وهو يدعو إلى استجماع قواهم والمساهمة بمدخراتهم لتظل البنوك مفتوحة. وهناك حالتان جديرتان بالملاحظة فيما يتعلق بتحول رجال الأعمال الكبار، الذين تعلموا الإنسانية والتواضع. فى فيلم «إنك لا تستطيع أن تأخذها معك»، ملك المال هو أنتوبى. ف. كيربى، الذى يخطط عند بداية الفيلم لسلسلة من الاندماجات، التى ستمنحه احتكارا لكل مصانع الذخائر فى البلاد. ولكن من الواضح أن كسبه من أجل الكسب لا من أجل خير أى إنسان. إنه يرمز فى الوقت نفسه إلى احتكارات البيزنس الكبير وشرور الثروة فاقدة الضمير. وخلال سياق الفيلم، وبالاحتكاك مع عائلة فاندرهوف، المعتمدة على الحظ، يتعلم الدرس، وحين يكون على حافة الاندماج يترك ابنه (جيمس ستيوارات) المنزل،

ويتخلى عن وظيفته ليتزوج كبرى بنات مارتن فاندرهوف، ويتخلى كيربى عن اندماجه ويندفع للحاق بهما. وبالمثل فى فيلم «برودواى بيل» Broadway Bill (١٩٣٤)، والذى أعاد كابرا صنعه عام ١٩٤٩ تحت اسم «ذروة ركوب الخيل» Riding High، نجد أن ملك المال الشرس والعنيد ج. ل. هيجنز (قام بأداء الدور والتركونوللى فى عام ١٩٣٤ وتشارلز بيكفورد فى عام ١٩٤٩) من قضى حياته يحصل على شركة بعد أخرى، يتعلم القيم البسيطة فى الحياة من زوج ابنته بعيد النظر دان بروكس (قام بأداء الدور وارنر باكستر وبنج كروسبى على التوالى). وذات ليلة على العشاء يشجب دان فى حديثه استحواذ فكرة جمع المال والاستيلاء على الشركات التى أفنى الرجال البسطاء أعمارهم فى السعى وراءها، وينسحب محتجا ليكرس حياته للتسابق بحصانه برودواى بيل. وعند نهايتى الفيلمين يلحق هيجنز به وبابنته، التى سيتزوجها دان.

كابرا والسعى وراء السعادة

ربما يكون السعى وراء السعادة، وبدرجة أكبر من أى قيمة أخرى، هو التيمة الرئيسة فى أفلام كابرا. والسعادة، هنا، هى العيش فى سلام، وقناعة، واستمتاع بالحياة؛ وهى قبل كل شىء التحرر من سباق التنافس العنيف، وتأكيد الفرد لذاته للهروب من اليد الباطشة لقوى التنظيم. وقد عبر كابرا عن هذه الفكرة بلغة مجردة فى فيلم «الأفق المفقود» Lost Horizon (١٩٣٩)، وهو فيلم رفضه كل نقاد السينما تقريبا من ذوى التأثير، بوصفه فيلما مدعيا وتجريديا (وصفه ديرجنات بأنه لا يزيد عن كونه فيلما عبثيا). والحق أنه أحد أعظم النماذج المتألقة لصنع الأفلام، التى أنتجتها هوليوود فى الثلاثينيات: ثمة طائرة تُختطف، وهى تطير من الصين الممزقة بالثورة إلى أمان الهند البريطانية فوق جبال التبت. ويُأخذ المسافرون إلى وادى شانجرى-لا Shangri-la المتوارى، حيث يلقون معاملة حسنة ويستقرون بصورة تدريجية. ويُكشف سر الوادى إلى قائدهم روبرت كونواى

(رونالد كولمان Ronald Colman) على لسان الراهب البوذى الأكبر High Lama (أداء مثير بقوة لسام جافى Sam Jaffe). والجو العام للفيلم هو تلك الحياة الممتدة بلا نهاية، والإنسان الذى يُمنح ذلك الشيء الذى لم يكن يملكه من قبل — وهو الوقت. وفى هذا الوادى المنعزل لا يوجد كفاح من أجل السلطة والثروة والنجاح. فالناس يمكنهم قضاء أوقاتهم فى تحسين أحوالهم، والاستمتاع بالمباهج البسيطة للحياة. ولا يستطيع جورج شقيق روبرت تقبل الوضع، ويقنع روبرت بمصاحبته فى محاولة للهروب. ويرفض الآخرون الذهاب معهما، مفضلين الحياة فى الوادى. وأثناء الهروب، يُقتل جورج، لكن روبرت يدبر أمره للوصول إلى حياة المدنية. لكنه، فى ذلك الحين، يجدها خاوية ويجد أن سلام الذهن مستحيل؛ وروبرت هو المثال الأخير الجدير بالذكر، وهو شخص وحيد، بالغ الضآلة فى مواجهة مدى شاسع من الثلج، يشق طريقه بجهد بالغ خلال عاصفة هوجاء، محاولاً العثور على سبيل للعودة إلى شانجرى-لا. وهذا المثال يبلور اهتمام كابرا بالسعى وراء السعادة. وقد اختير ركاب الطائرة فى الفيلم بعناية لعرض الجوانب المختلفة لسباق التنافس العنيف. فهناك روبرت كونواى وهو جندى ودبلوماسى (التعامل المزدوج مع عالم الرومانسية)، وشالمرز بريانت رجل الأعمال الفاشل (ضحية المشروع الكبير)، وألسكندر ب. لوفيت عالم الحفريات (جفاف العالم العقلانى). والكل يجد السلام والاطمئنان فى شانجرى-لا، وتنتهى مشاركتهم فى سباق التنافس العنيف.

الفيلم التالى مباشرة لفيلم «الأفق المفقود» وهو فيلم «إنك لن تستطيع أن تأخذها معك» (١٩٣٨) طبق فلسفة شانجرى-لا على المشهد الأمريكى المعاصر. شانجرى-لا، هنا، هى منزل مارتن فاندرهوف، الذى قرر منذ ثلاثين عامًا مضت أنه لم يكن لديه مجال للهو، ولهذا انقطع عن عمله ليكرس ما بقى من عمره لإمتاع نفسه. والآن، يعزف على الهارمونيكا ويقوم بجمع طوابع البريد، وابنته بينى تكتب المسرحيات (لكنها لا تنهيها إطلاقا)، وزوجها ومعه مستر دى بينًا De Pinna (وهو بائع ثلج جاء منذ تسع سنوات ليوزع الثلج على المنازل، واستقر بالمكان)

يصنعان الألعاب النارية فى القبو.. وهلم جرا. إنهما لا يملكان الكثير من المال، ولكن لديهما بالفعل عددا وافرا من الأصدقاء، وحين أُلقى القبض عليهما بسبب تصنيعهما للألعاب النارية دون ترخيص، تجمع أصدقاؤهما وسددوا الغرامة.

مارتن فاندرهوف هو رغم ذلك أكثر من مجرد راهب بوذى أمريكى كبير American High Lama للشانجرى-لا. إنه شعبوى أيضا، ينظر إلى الحكومة المركزية الفضولية كأحد العوائق الرئيسية للسعى وراء السعادة. وفى منظر متميز جماليا، يواجه بمفتش الضرائب الراغب فى معرفة سبب عدم دفعه ضريبة الدخل على مدى اثنين وعشرين عامًا. والإجابة: «لأننى لا أؤمن بها». ويصر فاندرهوف على أن يعلن قيمة ما معه من نقود. ويحتج المفتش بأنه لابد أن يكون هناك من يدفع نفقات الرئيس والمحكمة العليا والكونجرس. وتأتى الإجابة: «ليس من أموالى». وماذا عن التجارة بين الولايات فى حالة ما إذا لم يُنفق عليها، هل يكون بمقدور المؤسسات التجارية الانتقال من ولاية إلى أخرى؟ ولماذا توجد حواجز؟ لا تقدم إجابة. وينسحب المفتش مرتبكا وسط تهليل المتفرجين. فى فيلم «حدث ذات ليلة» تحررت إيللى آندروز من التقيد بالثروة، وراحت تتعلم إلى أى مدى بالفعل يمكنها أن تحب الحياة، والفضل فى ذلك لبيتر وارنى، وما هو ذو دلالة أن بيتر، مثل أبطال آخرين عند كابرا، لديه شانجرى-لا خاصة به. إنه يخبر إيللى بأنه كان ذات مرة فى المحيط الهادئ، وشاهد جزيرة، وقرر أنها المكان الذى يود أن يأخذ زوجته إليه، حيث تعاش الحياة بالفعل. فى فيلم «الشقراء البلاتينية» يعجب المحرر الصحفى ستيو سميث بوارثة ثروة ضخمة (جيان هارلو) ويهرب معها رغم تحذيرات أصدقائه (بأنها مسجلة فى دليل المشاهير، وأنت لست مسجلا حتى فى دليل التليفونات). وتحثه على الانتقال إلى قصر العائلة، وتحاول تحويله إلى شخص مغرور محافظ إلى أبعد الحدود، ولكنه فى النهاية يتمرد ويصر على استقلاله، ويقرر أن يحيا فى شقة بوسط المدينة، ويكتب المسرحية التى طالما حلم بكتابتها، ويتزوج زميلته المحررة الصحفية (لوريتا يونج) التى كانت تحبه وتكتم مشاعرها طوال الوقت.

أحد العناصر الآسرة فيما يتعلق بهذا الفيلم المبكر أنه أول اشتراك لكابرا مع روبرت رسكين كاتب سيناريوهات أفلامه لفترة طويلة، وأنه أيضًا يحوى الكثير من الأفكار التى تجسدت فيما بعد فى فيلم «مستر ديدز». لقد أطلقت الصحافة على ستيو «الرجل السندريلا» (مثل ديدز بالضبط)، فستيو يحل مشاكله بلكم الناس (مثل ديدز بالضبط)، والأمر الأكثر أهمية أن ستيو، مثل ديدز، جرب الصدى، بترديد الصوت داخل قصر العائلة بمساعدة كبير الخدم. وهذا المنظر موظف لأمرين: إيضاح الخواء الرهيب لحياة المجتمع الراقى، والإشارة إلى وحدة البطل حين انتقل من بيئته الحقيقية إلى بيئة غريبة.

فى فيلم «ثقب فى الرأس» (١٩٥٩)، وهو فيلم استعادة يرجع فيه كابرا إلى الماضى، نجد أن فكرة السعى وراء السعادة ما تزال واضحة للغاية. ففى هذا الوقت، وجد تونى مانيتا (فرانك سيناترا) مالك فندق ميامى وادى شانجرى-لا الذى يخصه، وهذا الوادى هو فندقه، الذى سمى على نحو ملائم «جنة عدن». غير أنه مهدد بفقده وبفقد ابنه الشاب الذى يحبه لدرجة العبادة. والفيلم يعالج محاولاته الناجحة تماما للإبقاء عليهما.

كابرا وحسن الجوار

كان كابرا، فى التزامه بأعراف الشعبوية الجديدة، مهموما أيضًا بالتبشير بقيم حسن الجوار بوصفها علاجًا للسعى الشخصى وراء السعادة، وهو السعى الذى قد يتسبب فى بؤس الآخرين. «سيدة ليوم واحد» (١٩٣٣) هو الفيلم الأول لكابرا والذى يمكن تمييزه كفيلم شعبوى، كما أنه أعيد إخراجه تحت اسم «ملء جيب من المعجزات» A Pocketful of Miracles (١٩٦١)، والفيلم يعالج تيمة حسن الجوار. وهو يروى، معتمدا على اقتباس خرافة دامسون رنْيُون، كيف تحتشد عصابة من المهربين والمحتالين والأوغاد الذين يمكننا أن نحبهم بشكل عام،

لمساعدة آبل آنى العجوز، الذى يجرى تقديمه كعضو بارز ثـرى فـى المجتمـع، وذلك بهدف خداع كونت إسبانى مطلوب لزواج ابنة آنى من ابنه.

وليست رسالة الفيلم فقط إحدى رسائل حسن الجوار، بل إنه يؤكد أيضًا على التفاؤل العام للموقف الشعبوى، بإبدائه أنه حتى المحتالين يمكن أن يكون لهم قلوب من ذهب.

ولدى كابرا بعض الشك فى تساؤله عن أكثر الأمكنة إبقـاء علـى حسن الجوار. وهو يعتقد أنه المدينة الصغيرة فى الولايات المتحدة. وقد تأكد هذا الاعتقاد فى بداية فيلم «مستر ديدز»، حين تجمع السكان فى ماندريك فولز لرؤيـة ديـدز، وهم يغنون «لأنه رفيق طيب ومبهج»، وقد غمروه بالورود وسلال النزهات. وقـد قدمت تيمة حسن الجوار بأقصى تعبير عنها فى فيلم كابرا المفـضل «إنهـا حيـاة رائعة» (١٩٤٦). وقد يكون هذا الفيلم هو فيلم كابرا النموذجى، الذى يدمج عناصر من أفلام كثيرة سابقة: التزاحم على المصرف (جنون أمريكى)، المخطط التعـاونى للاعتماد على النفس (مستر ديدز)، هروع الأصدقاء بالمساعدة المالية فى الأزمات (إنك لا تستطيع أن تأخذها معك)، الانتحار المتوقع، حل العقدة عشية الكريـسماس (واجه جون دو). إنه يروى قصة جورج بيلى، الذى وجه واديه الخـاص الـشبيه بشانجرى-لا متمثلا فى مدينة صغيرة فى بيدفورد فـولز Bedfork Falls، حيـث عاش كل حياته، وحيث تعنى السعادة بالنسبة له خدمة المجتمـع. وحـين وُوجـه بالإفلاس بعد خسارة ٨ آلاف دولار، ارتد إلى اليأس وفكر مليا فى الانتحار. وقـد انزعج الله لذلك فأنزل ملاكا من الطبقة الثانية، هو كلارينس أودبوى (أدى هنـرى ترافرس Henry Travers الدور بصورة رائعة)، والذى عرض له، عـن طريـق العودة إلى الخلف، حياته، مبينا له كيف كانت بدفورد ستبدو لو لـم يعـش فيهـا. ويتولى أمر المدينة هنرى ف. بوتر، وهو ملك من ملوك المـال، وتـصبح مقـرا لصناعة الخزف، وتلا كثير الضوضاء ومضاءً بالنيون، ومليئًا بمواقـع البـزنس والبارات، والأسوأ من كل ذلك تصبح المدينة مكانًا يكره كل امرئ فيه الآخـرين ويشك فيهم. وأخيرا يقرر جورج أن يعيش، ويهرع أصدقاؤه إليه لتعويـضه عـن المال المفقود.

على امتداد أعمال كابرا يكون المزاج العام عاطفيا بلا مداراة، وهذه حقيقة يحاول كل النقاد تقريبًا الانتقاص من قيمتها. فالنزعة العاطفية متأصلة فى رؤيته. وهى ما يربط بينه وبين جون فورد وهنرى كينج الذى بخس النقاد قيمته. فأفلام المخرجين الثلاثة يتخللها حنين لأمريكا المتلاشية، أمريكا ذات الطابع ما قبل المدينى، حيث مورس أسلوب حياة أنقى وأفضل وأكثر حرية. والنزعة العاطفية هنا جزء متمم للحنين ولهذا لا فائدة من بخس قيمتها. والمقارنة مع فورد يمكن إجراؤها على نطاق أوسع: فى الاستعانة الدائمة بالكتاب أنفسهم (فى حالة كابرا روبرت رسكين هو الأكثر شهرة) وبالمصورين أنفسهم (جوزيف ووكر فى أفلام كابرا)، وفى الميل إلى الشهادة الذاتية Self-quotation، وفى الرجوع المتواصل إلى تيمات مفضلة، وأخيرًا وقبل كل شىء فى الاستفادة من شركة مساهمة منظمة وفى أن أفلام كلا المخرجين تشكل وحدة كاملة يمكن تمييزها.

كابرا بعد الحرب

إن سلسلة أفلام الكوميديا – الأخلاقيات الشعبوية، والتى نشأت تامة التشكل فى فيلم «مستر ديدز» بلغت ذروتها فى فيلم «إنها حياة رائعة» (١٩٤٦) وفى فيلم «حالة الاتحاد» (١٩٤٨). وبهذين الفيلمين يبدو كما لو أن كابرا قد قال الكلمة الأخيرة عن الفلسفة الشعبوية. وقد صنع منذ ذلك الحين أربعة أفلام فقط، عاد فيها إلى مرحلة ما قبل «ديدز» (فيلمان منها أعيد صنعهما اعتمادًا على الأفلام الناجحة فيما قبل ديدز) حيث يُفتقد المضمون الفلسفى المفصَّل، والتعليق على المشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. وإن كانت تستغرقها خلفية المدينة الصغيرة، وشخصية كوبر– ستيورات البرىء. وفى أفلامه الأخيرة، يصبح أبطال كابرا ارتدادات للشخصيات المدينية فى الأفلام الأولى (صحفيون فى «هنا يأتى سائس الخيل»، مالك فندق فى «ثقب فى الرأس»، المهرب فى «ملء جيب من المعجزات»). والسبب فى هذا واضح للغاية، لقد تأكد كابرا أن العالم تغير، وأن

قوى التنظيم انتصرت أخيرا. كما أن الحاجة إلى السيطرة على دولة موحدة، فيما يتعلق بالمجهود الحربى، وضع خاتم انتصار البرنامج الجديد. ومع ذلك كانت هناك قائمة سوداء بعد الحرب، من جراء المكارثية وتحيزها ضد المثقفين، وكان هناك انتصار الجمهوريين تحت قيادة البطل الشعبى الجديد إيزنهاور، وانطفأت روح الشعبوية. ويسجل فيلم «إنها حياة رائعة» شهادة كابرا الأخيرة العظيمة والاحتفالية عن الإيمان بالفردية. ويغدو الفيلم مجازا سينمائيا أو رمزًا لأمريكا فيما بعد الحرب. حيث بدفورد فولز تمثل الأمة، وهنرى بوتر تمثل قوى التنظيم، وجورج بيلى يجسد روح الفردية. ورغم انتصار جورج بيلى فى الفيلم فالمنتصر فى الواقع هو هنرى بوتر.

هــوامش

(١) توجد مجموعة ممتازة من المقالات عن برنامج الحــزب وميثولوجيــا الحــزب الشعبوى فى كتاب:

Populism: Reaction or Reform, edited by Theodore Saloutos, Holt, Rinehart and Winston, 1968.

(٢) هناك انحدار ملحوظ فى القوة الشخصية لبطل كابرا بدءا من فيلم «مــستر ديــدز يذهب إلى المدينة» مرورا بفيلم «مستر سميث يذهب إلى واشــنطون»، وانتهــاء بفيلم «إنها حياة رائعة»؛ وقد أوضح وليم بيتشتر هــذا الأمــر فــى مقالــه 'An American Madness'' المنشور فى كتاب فرانك كــابرا Frank Capra تحريــر John Raeburn, Richard Glatzer الصادر عن جامعة ميتشجان ١٩٧٤، وهــذا المقال يدعم دعوى رينتشاردز المبررة عن أن توقف كابرا عــن صــنع الأفــلام يتوافق مع تناقص إمكانية نجاح الحل الشعبوى.

سيربيكو

إروين سيلبر

ربما يكون من الأفضل اعتبار إروين سيلبر ناقدًا ماركسيا لينينيا لا ناقدا سينمائيا متابعًا. فالصفة الأخيرة تقتضى تخصصا فى تزويد الجمهور بمعلومات عن أية منتجات ترفيه تستهلك فى نظام لتبادل السلع؛ بينما ينصب اهتمام سيلبر على دراسة الترفيه كسلعة تحمل طابع السياق الأيديولوجى الذى أنتجت فى نطاقه. وبمنهجه الذى يتبناه يشبه سيلبر كريستوفر كودويل(١) فى سعيه لإقامة مقارنات (فى المقاول الأول) بين أفلام هوليوود وحالة المجتمع الرأسمالى فى مرحلة معينة. ومجال سيلبر فى الكتابة أوسع بكثير من مجال السينما، إذ يمتد من التحليل والنقاش السياسى إلى الموسيقى الشعبية والشعر الشعبى، ولكن نظريته المادية فى الفن لم تطرح على نفسها قضايا الأسلوب أو التدمير الأيديولوجى بالشدة ذاتها الموجودة عند كلير جونستون أو محررى «كراسات السينما». ورغم ذلك، فبينما يوجد العشرات من نقاد السينما فى فرنسا ممن يسمون أنفسهم ماركسيين فإن سيلبر هو الماركسى الوحيد فى أمريكا الذى يكتب النقد السينمائى على شكل نقد قائم على أساس متسق (وقد كتب أيضًا كراسة يعالج فيها القيم الجوهرية للثقافة المضادة، وهى كراسة قد يجد فيها القارئ استكشافًا مثيرا للاهتمام وللجدال خاصا بقضايا أكبر متعلقة بالتغير الاجتماعى والثقافى)(٢).

* * *

فى أوائل القرن العشرين، حين كانت الرأسمالية الاحتكارية تكمل وثبتها الهائلة للأمام، اكتسحت الصحافة الأمريكية موجة كبيرة من القلق الاجتماعى.

وبمقالات صحفية وكتب وكتيبات وبوثائق عامة بدأ كتاب مثل لنكولن ستيفنز، وإيدا تاربيل، وأوبتون سنكلير فى تعرية السلسلة الطويلة من المفاسد الاجتماعيــة التــى خلفتها الاتحادات الصناعية والمالية فى أعقاب صعودها السريع.

وكان من بين أهداف استقصاءاتهم مشكلات رديئة السمعة مثـــل الابتـــزاز المحلى للأموال، وتشغيل الأطفال، وإسكان الأحياء الفقيرة، وأحوال المرأة العاملة، والبغاء، وفساد الشرطة.

وقد تجرأ البعض على التوغل فى قلب المشكلة. وقدم فضح إيــدا تاربيــل لشركة ستاندارد أويل صورة مروعة للأساليب القاسية والممارســات الاحتكاريــة المستخدمة فى بناء إمبراطورية جون روكفلر. كما كان عملها مفيدا فى تأكيد وضع روكفلر فى التاريخ بوصفه الرمز المطلق للرأسمالية الشرهة، وبلغ من شدة تأثيره أن أصبح جون روكفلر أول رأسمالى يستخدم شركة علاقات عامة مهمتها تحــسين صورته. كما أن مقال أوبتون سنكلير الكلاسيكى، عــن صــناعة تعبئــة اللحــوم، والظروف غير الصحية لأفنية المواشى المعدة للذبح فى شيكاغو، وهو المقال الذى كان عنوانه: «الغاب» The Jungle، لم يخلق عاصفة من الجدال فحسب، ولكنــه أوقف كذلك شهية الناس تجاه اللحوم لعقد على الأقل.

وقد أفضت كتابات هؤلاء المشهِّرين بفــضائح الرأســمالية، فــى الوقــت المناسب، إلى بعض الإصلاحات الاجتماعية المهمة، والتى من بينها قوانين حماية المرأة العاملة، والقيود على تشغيل الأطفال، وإنشاء بعض الوكــالات مثــل إدارة الغذاء والدواء FDA، وقوانين إصلاح المبانى .. إلــخ. وكانــت هنــاك أيــضًا، مجموعة كبيرة من التشريعات المضادة للاحتكار سنها الكونجرس. ولكن الكثيرين ممن كرسوا حياتهم للفت انتباه الناس إلى هذه المفاسد رأوا أن عصرًا اجتماعيا من النوع الردىء قد حان حين سنت تلك الإصلاحات فى قوانين.

وبدون أن نقلل من أهمية هذه الإصلاحات، التى حــسَّنت بعــض الأحــوال السيئة التى تواجهها الطبقة العاملة، فمن الواضح أن هذا الاضطراب لم يكن له أى

تأثير ذى قيمة على العلاقات الطبقية الأساسية للرأسمالية، كما أن الاتجاه المتصلب نحو الرأسمالية الاحتكارية لم يتأثر هو أيضًا بأدنى درجة.

فضح قوى

إن ما قلته مجرد استهلال للتعليق على فيلم جديد هو «سيربيكو» Serpico، الذى يعتبر فضحا قويا لفساد الشرطة، لم يحدث من قبل فى وسائل إعلام الولايات المتحدة. وأفلام مثل «سيربيكو» هى بمثابة الصخور التى تتكسر عليها ماركسية الحتمية، الشائعة، ونظريات المؤامرة، المتعلقة بالتلاعب الاجتماعى. وبالنسبة لفيلم «سيربيكو» فهو يعد ضربة قاسية وفيلما لا يقبل المساومة، يعرض –وبتفصيل– الفساد والأعمال الوحشية والابتزاز المنحط (وغير المنحط) للأموال، والسياسة البيروقراطية واللصوصية السافرة التى لا تسم فقط إدارة الشرطة فى مدينة نيويورك (البؤرة التى يتناولها الفيلم) بل نظام فرض القانون بالقوة بأكمله فى أمريكا الآن.

وعلى الرغم من ذلك فالفيلم ليس انحرافًا ثقافيا، ولا مثالاً عن كيفية تحريض الفنانين «التقدميين» النظام ضد نفسه، وإن كنت لا أشك فى أن البعض سوف يرى الأمر على هذا النحو. كما أن الفيلم ليس مخططا صادقًا للتخلص من الشقاق الاجتماعى، أو التملص من بعض الأفكار الرجعية باتخاذ مظهر فضح اجتماعى.

ولكن وفقا للفيلم ذاته فـ «سيربيكو» هو تلك الشخصية المتلاشية فى المشهد الأمريكى، شخصية الشرطى الأمين. وبينما تركز الأفلام الأخرى على الشرطى المؤذى، بوصفه التفاحة الوحيدة المعطبة، التى يمكن أن تصيب النظام بكامله، فإن فيلم «سيربيكو» يقلب كل شيىء، ويجعل من «الأمانة» الاستثناء فى عمل الشرطة العصرية. وسوف يؤدى هذا، بلا شك، إلى بعض الولولات من جانب المراتب العليا فى جهاز الشرطة، ويكاد المرء يندهش حين يجد ريتشارد نيكسون، أو كلارنس «الرشاش» كيلى من مكتب المباحث الفيدرالية يشجب الفيلم بكلمات ربما

تذكرنا بالنقد القاسى لتيدى روزفلت الذى وجهه ضد المشهرين بفضائح الفساد فى عصره:

«هناك وسخ على الأرض، وينبغى إزالته مع التشهير»

هذا، إذن ما قاله المهدِّد تيدى روزفلت، ذلك الرائد الكبير للنزعة التقدمية، والإصلاح الاجتماعى، والإمبريالية، والذى كان مسئولاً عن إطلاق صفة «صناع الفضائح» على المهيجين الاجتماعيين. واستطرد تيدى إلى قول إن «ولكن الإنسان، الذى يفعل أى شىء آخر، أصبح وبسرعة ليس عونا للمجتمع ولا دافعًا إلى الخير، بل واحدًا من أشد قوى الشر فعالية».

فيلم «سيربيكو» مبنى على أساس قصة حياة- واقعية، عن رجل شرطة شاب سخر من بيروقراطية جهاز الشرطة ومن زملائه رجال الشرطة. وأدى سلوكه هذا إلى تعيين لجنة عليا من المباحث فى مدينة نيويورك. وليست هناك مفاجآت يمكن أن تحدث مثل تلك المفاجأة الكبيرة، بالنسبة لمعظم الناس، الذين يحتفظون بقليل من الأوهام عن الأداء الفعلى للشرطة. وهناك أيضا رشوة كبيرة جدا قدرها ١٥ ألف دولار تدفع سنويا لسائقى السيارات الكاديلاك من رجال الشرطة للتستر على تلك الفضيحة.

إن جهود «سيربيكو» للفت الانتباه إلى المفاسد، من خلال القنوات العادية، لإدارة جهاز التأديب الذاتى، أُحبطت المرة تلو الأخرى. وحين يغادر الإدارة متجها مباشرة إلى مكتب رئيس بلدية المدينة فإن جهوده تظل أيضًا بلا فعالية. وأخيرا يدلى بحكايته إلى جريدة النيويورك تايمز، حيث يستخدم ما يترتب على ذلك من فضيحة فى إعادة تنظيم إدارة الشرطة بصورة جذرية، ويقضى كذلك إلى طرد بعض الشخصيات الكبيرة من الخدمة.

لا يتراجع عن التزامه

من الطبيعى تمامًا ألا تقدر جهود سيربيكو من جانب زملائه الضباط أو رؤسائه. وهكذا يصبح رجلاً مشبوهًا يعيش فى خوف على حياته. ولأن الفيلم ملتزم بأمانته تجاه الأحداث الفعلية، فإنه لا يتملص من هذه الأمانة بنهاية سعيدة، أو حتى بترسيخ أمر ما على نحو غامض. بل إنه ينتهى، بدلاً من ذلك، بتعبير ينطوى على اليأس. فسيربيكو لا يتخلى فحسب عن عمله فى الشرطة، بل يهجر البلاد (يعيش الآن فى سويسرا باسم منتحل). وبقدر ما كان صناع الفيلم مهمومين بالقضية، فإنهم لم يوجدوا حلا لها.

أُديت الأدوار فى «سيربيكو» بمهارة، والفيلم يعيد تأكيد أن آل باتشينو (الذى لعب الدور الرئيسى) هو بلا ريب أحد مواهب الأداء التمثيلى الأشد براعة. والإيقاع الدرامى جيد بصورة استثنائية، كما أن والدو سالت ونورمان ويكسلر، كاتبى السيناريو، لم يقحما الكثير من المبالغات داخل الإطار السياسى المحدد للفيلم. والواقع أن شركة باراماونت قد بذلت الكثير جدا من جهودها لصنع هذا الفيلم رفيع المستوى، والذى كلفت فيه ميكيس تيودوراكيس بكتابة موسيقاه المصاحبة. وهى موسيقى وافية بالغرض تمامًا لمؤلف موسيقى فيلمى «زوربا اليونانى»، و«زد» Z وإن كانت هنا تبدو إلى حد ما تبديدًا لموهبة كبيرة.

فيلم «سيربيكو» مثله مثل كل محاولات كشف فضائح الفساد ومحاولات الإصلاح الاجتماعى، ليس مصممًا من أجل تغيير العلاقات الطبقية فى المجتمع، ولكنه مخصص لمعالجة فساد اجتماعى معين، تُرك على حاله، وهو فساد يعرض للخطر فعالية جهاز شرطة رأسمالية احتكارية. وهذه هى المهمة الكلاسيكية للمصلح البرجوازى — الصراخ للتنبيه إلى خطر، حين يهدد تناقض ثانوى، مثل فساد الشرطة، بأن يصبح بعيدًا عن السيطرة، إلى حد أبعد مما يمكن أن يتطور إليه تناقض ثانوى اجتماعى خطير مساوٍ.

إن فساد الشرطة مسألة، تعرض مفارقة من مفارقات الطبقة الحاكمة. فثمة حاجة إلى الإبقاء على جهاز شرطة قوى يكون أداة مستعدة لقمع النضال الطبقى، هذا من ناحية، وفى الوقت ذاته فإن الطبقة الحاكمة تدرك أنه حين يصبح رجال الشرطة أنفسهم هم الجناة لا يوجد قانون ــ وبالتالى يتهدد الاستقرار الاجتماعى، وهو الأساس الذى تحتاجه الرأسمالية الاحتكارية للإبقاء على حال البنية الطبقية.

وبدافع تلك المفارقة تظهر أفلام مثل «سيربيكو»، لأنها تعكس تناقضات اجتماعية حقيقية، ولأنها تحتوى حتمًا على تضمينات سياسية تذهب إلى ما هو أبعد من مركز اهتمامها المباشر. وبهذه الوسيلة، فإن الضرورة الخاصة بالنظام الرأسمالى، من أجل الإصلاح الداخلى يمكن أن تكون أحيانًا أساسًا ما لأفكار ثورية. وهذا أحد أوجه «سيربيكو»، وهو جانبه التقدمى.

ولكن قد يكون من الحماقة النظر فقط إلى ذلك الوجه من الفيلم. فمثل تلك الأفلام، فى الغالب، تميل إلى أن تقوم بالوظيفة الاجتماعية المضادة لـ:

أ ــ مساعدة النظام الاجتماعى أو مساعدة المؤسسة المستقلة على علاج عللها الخاصة، أو ب ــ تغذية وهم الاهتمام بالإصلاح الذاتى عند الطبقة الحاكمة، أو جـ ــ تشجيع مواقف الاستسلام واليأس بسبب فداحة مواجهة السلطة ويأس «الاحتشام» السائد.

فى بعض النواحى يتضمن «سيربيكو» كفيلم كل ما ذكر آنفا، مما يجعله انعكاسًا، يستوجب الاهتمام، للأسلوب الذى تعقّد به التناقضات الخاصة للبرجوازية على نحو متزايد مشكلات حكمها الطبقى.

هـوامش

(١) انظر على سبيل المثال Studies and Further Studies in a Dying Culture

(٢) The Cultural Revolution: A Marxist Analysis, Times Change Press, N.Y., 1970.

الأب الروحى (الجزء الثانى)
صفقة لم يستطع كوبولا أن يرفضها

جون هيس

فى معظم المقال يُقارَن أبناء الجيل الحالى بأسلافهم، ولكن جون هيس فى تحليله للجزء الثانى من «الأب الروحى» يفعل شيئًا أكثر دلالة: إنه يضاهى جزئى «الأب الروحى» بالبيئة الأمريكية التى انغمسا فيها والتى يتحدثان إليها. ولا يسعى هيس فقط لتعليل الجاذبية العاطفية التى يمارسها الفيلم على مشاهديه، بل يكشف أيضًا كيف تؤدى بنية الفيلم ووظيفتها كانتقاد شديد للنظام الرأسمالى، نظام «شغل البزنس» الذى يحرض الشخصيات ويدمرها أيضًا. والقيم التقليدية تتقوض لا من خلال نقائص فرد، بل من خلال الاتجاه المتصلب للنظام ذاته الذى دعاها إلى الوجود، وبفعل هذا التمييز يصبح كوبولا عند هيس أقرب بفيلمه إلى تحليل ماركسى لمجتمعنا من أى صانع أفلام هوليوودية آخر. ولكن هناك نقادًا سياسيين آخرين كانوا أكثر حذرًا فى تقييماتهم للفيلم (انظر، على سبيل المثال، إروين سيلبر فى جريدة «الجارديان» عدد ٢٢ يناير ١٩٧٥)، ولكن بالمحاجاة من جانب متطرف وحيد يمكن النظر إلى هذا المقال بوصفه تحديا سجاليا لتفنيد تقييمات أكثر تحفظا.

وهيس يمعن النظر، وقبل كل شىء، فيما يقدمه الفيلم، من المشاهد كما هى بالفعل وتجاوراتها، بطريقة تشبه طريقة جيفرى ريتشاردز فى مقاله عن «فرانك كابرا وسينما الشعبوية». وبسلوكه هذا، يستبعد قدرًا كبيرًا من المساحة التى تتسم بما يطمسه الفيلم أو يشوهه ـ وهى المساحة ذات الأهمية القصوى فى دراسة محررى «كراسات السينما» عن فيلم «مستر لنكولن الشاب»، وفى

مقاربات أخرى تسعى لربط الفرويدية بالماركسية والسيكولوجى بالاجتماعى. وفى مقارنته لمعالجة الفيلم لـ (عصابة) اليد السوداء، ولفانوتشى، وللدور التاريخى لليد السوداء، وفى مناقشته المختصرة لضعف دور «كاى» يقدم هيس إشارة ما عن الاتجاهات التى يمكن أن يقود إليها بحث ما فى تلك التشوهات.

* * *

"كان الفيلم على الدوام استعارة فضفافه؛
فمايكل كأنه أمريكا"

فرانسيس فورد كوبولا

الجزء الثانى من «الأب الروحى» Godfather II هو أعظم فيلم هوليوودى منذ «المواطن كين»، وأحد أفضل ثلاثة أو أربعة أفلام صنعتها هوليوود طوال تاريخها. وأعتقد أن الفيلم هزنى بقوة بالغة، حتى بعد أن رأيته عدة مرات، لأنه يقدم ويستفيد من القيم البرجوازية المهددة الآن – الروابط العائلية، الحراك الاجتماعى، البحث عن الطمأنينة وعن ما هو جدير بالاهتمام فى عالم قائم على التنافس، الصداقة بين الناس المشتركين فى العمل نفسه، أهمية الدين، الفردية – وهى القيم التى تعلمت أن أؤمن بها وأن أحترمها. فقد نشأت فى عائلة ألمانية كبيرة من أعالى الطبقة الوسطى فى ولاية بنسلفانيا، وهى عائلة تمدَّنت مؤخرًا، وكانت ديانتها هى الـ Mennonite (دين مستمد من الحركة البروتستانتينية فى هولندا، ويتسم من ينتمون إليه بالاستقلال الطائفى ورفض الخدمة العسكرية – م). وقد قضيت السنوات العشر الأولى، أو أكثر من ذلك، محاطًا بالأقارب، وكانت التجربة فى مجملها إيجابية ومريحة. ولكن عندما صرت أكبر سنا تغير كلانا، أنا والتجربة. فقد خلفتها ورائى، غير أنها ظلت غائرة فى كثير من تلك المثل العليا، وظلت خبرات الطفولة التى أمدت التجربة بالقوة سليمة دون نقصان.

حين يمد مايكل يده إلى كونى، التى عادت إلى العائلة، وحين يلتمس مايكل المشوش النصيحة من أمه؛ وحين تستجدى أم فيتو كورليونى الحياة لابنها الوحيد

الباقى، وحين ينشئ فيتو عائلته ويجمع أصدقاءه، فإن مشاعرى تهتـز، لأن هـذه المناظر تستدعى لدى الأيام الخوالى، والحاجة الحالية إلى مجتمع يُعبر عنه ويتلمس الطريق إليه عبر الشاشة. إن التيمة التى تتخلل الفيلم بكامله هى دفء وقوة وجمال الروابط العائلية، وهى التيمة التى يتضح أنها وحدها فى المجتمع البرجوازى هـى ما يقابل الحاجة اليائسة التى نستشعرها إلى مجتمع إنسانى. ولكن التيمة المـضادة والقوة الفعلية للفيلم هى إظهاره أن فوائد البنية العائلية والأمل فى مجتمع إنسانى قد دُمِّرا على يد الرأسمالية.

وهكذا أخضعت كل المناظر العائلية الرقيقة والمثيـرة للمـشاعر خـضوعًا مباشرًا لاحتياجات «البزنس»، الكلمة التى يعبر بها كوبولا عـن الرأسـمالية فـى الفيلم. فـ«كونى» لم يتحدث إلى مايكل بعد المنظر المذكور آنفا. وفى وقت لاحق، نرى مايكل، بعد المنظر الذى يظهر فيه مع أمه، ينكر أمام لجنة من الكونجرس أنه يدير تجارة مخدرات وبغاء وقمار، فضلاً عن أنشطة «بزنس» شائنة أخـرى فـى ولاية نيويورك. إن أم فيتو تقتل رميا بالرصاص، لأن الوجود الفعلى لفيتو الـشاب يهدد أعمال وحياة دون سيشيو، وقتل فيتو الوحشى لفانوتشى هو المقدمة لنجاحـه، وكل اللحظات، الرقيقة والمثيرة للمشاعر، فى الفيلـم هى فقط فترات دفء فاصلة بين الأكاذيب، والرعب، والوحشية، والقتل.

إن التماسك العائلى والقوة المضفى عليهما طابع المثال والراحة التى يبـدو أن هذا التماسك يكفلها للفرد المهدد، فى مجتمعنا اللاعقلانى المنزوع عنه الطـابع الإنسانى، كل ذلك يفسر، جزئيا، الاهتمام الحالى بالمافيا وشعبية أفلام العـصابات (بالإضافة إلى فيلمى «الأرض الفاسدة» و«قطار شوجر لاند الـسريع»، كفيلمـى عصابات ريفية، يتناولان زوجين مطاردين). وهو، بالنسبة للعائلة، الملاذ الأخيـر الواضح ضد إضفاء الطابع الاجتماعى والاغتراب بشكل قسرى على نشاط الإنسان فى ظل الرأسمالية. وعلى الرغم من أن الدفاع عن العائلة ينبغى أن ينظـر إليـه، أثناء الانتقال إلى الاشتراكية، بوصفه موقفا رجعيا، فإن مثل هذا الدفاع يعتبر غير قابل للفهم بصورة تامة. فالناس لا يدافعون عن التجربة الواقعية والفعلية واليوميـة

للعائلة، بل يدافعون عن المثل الأعلى للعائلة بمعناه الواسع، وعن المشاركة العاطفية التى تعبر عنها وتعدُ بها، وعن الجمال الخاص الذى تنسبه إليها الأيديولوجية البرجوازية.

لطرح وتفسير هذا التفاعل المعقد بين نظامنا الاجتماعى وحيواتنا الشخصية، يحدد كوبولا لنفسه مهمة ضخمة دون أن تكون لديه المؤهلات المفاهيمية ــ تحليل ماركسى للمجتمع ــ لإنجاز مهمته بوضوح. والجزء الثانى من «الأب الروحى» عند مقارنته بالجزء الأول لن تكون المقارنة فى صالحه. والتكملة، إن كان بإمكاننا إطلاق هذه الصفة على الجزء الثانى، لا تمتلك ذلك الفضاء الشاسع ولا الدراما الخاصين بالجزء الأول، بل تحوى قدرًا كبيرًا من العاطفية والتكرار والميلودراما. ومقارنة بالجزء الأول وبفيلم «المحادثة» The Conversation فإن الجزء الثانى فيلم غير مصقول، يفتقر إلى رشاقة التعبير، ويبدو فى أغلبه أقرب إلى التفكك. ولو أن كوبولا ومساعديه كان لديهم من الوقت ما يسمح بتوليف الفيلم كما ينبغى فربما كانوا قد قدموا فيلما أكثر نعومة. لكن البنية الأساسية للفيلم وعناصره الرئيسية كانا ينبغى أن يبقيا كما هما. ورغم انتقادى لقرار كوبولا بعدم إعادة توليف الفيلم، إلا أننى أعتقد أن نقاط الضعف الواضحة هذه بمثابة جانب من محاولة كوبولا لتقديم رؤيته عن أمريكا كما خبرها. فالإيقاع البطىء، والتكرار، وافتقاد الدراما هى وسائل الإبعاد التى خُططت لمنع ذلك النوع من سوء الفهم الذى يكتنف الجزء الأول من «الأب الروحى». «لقد أقلقنى اعتقاد الناس أننى أضفيت طابعًا رومانسيا على شخصية مايكل، رغم أننى قدمته كمسخ فى نهاية الجزء الأول»(١). العاطفية موجودة، غير أنها توجد فقط لإعداد الجمهور من أجل تدمير العواطف الذى يحدث فى المشهد التالى. فعاطفية وصول فيتو إلى جزيرة إيليس Ellis (جزيرة فى خليج نيويورك، استخدمت من الفترة من ١٨٩٢إلى ١٩٥٤ كمحطة لاستقبال المهاجرين ــ م) تهدئ الجمهور استعدادًا لحفل الحديقة فى المشهد الأول الخاص بمايكل والتالى لمشهد الوصول.

الفيلم يصنع ويخلق تعبيره من خلال التجاور. إما تجاور الأجزاء – الخاصة

بمايكل أو فيتو ــ أو ترابط الأجزاء معًا على نحو خطى ــ أجزاء فيتو أولا ثم أجزاء مايكل بعدئذ، وبهذا قد يكون الفيلم فيلم سلالة تقليدى مثل أفلام «المارد» Giant و«أبناء الكهرمان العظام» The Magnificent Ambersons، و«مكتوب على الريح» Written on the Wind، و«الملعون» The Damned. وبالتجاور، والعرض المتزامن لفترتين تاريخيتين، يخلق كوبولا الترافقات، الضرورية لتقديم وصف تحليلى بدرجة أكبر لهذه العملية التاريخية[٢]. فمثلاً فى المشهد الخاص بكوبا، الذى يأتى فى منتصف الفيلم ويكون أيضًا نقطة التحول فيه، يجاور كوبولا بين مافيا / شركة ضخمة تبحث فى قدوم الثورة الكوبية. وهذا هو الحد الذى يستطيع كوبولا أن يذهب إليه فى تحليل اجتماعى. غير أنه توجد – وهنا فقط– قوة مضادة لفساد الرأسمالية الذى يجرى تقديمه. ولا يستطيع كوبولا معالجة هذا الحدث التاريخى المهم بوضوح شديد، لكن ثمة ما هو واضح: العصابات المرتشية، ورجال الأعمال (رجال البزنس)، والسياسيون وهم يقتسمون، على سبيل الرمز، كعكة مغطاة بطبقة تشكل خريطة كوبا، وهم يُطردون على يد قوة أسمى. وهذه القوة الثورية هى بالفعل قوة أسمى، لأنها لا تعتمد على المال، بل تعتمد على الإيمان بأسلوب جديد وأفضل للحياة. حتى مايكل، هو ذاته، يعتبر هذا الموضوع أساسيا، حين يحكى عن الحادث الذى شاهده فى الشارع: إن مقاتلا كوبيا من أجل الحرية يقتل نفسه (كى لا يقع فى الأسر) فى حين يفضل جندى من جنود الحكومة أن يؤخذ أسيرًا.

ينجز كوبولا هدفه على المستوى الأشد وضوحًا بالمقابلة بين صعود فيتوكورليونى وتفسخ ابنه مايكل. ويتألف الفيلم من خمس مشاهد لفيتو وخمس مشاهد لمايكل، ومن مقطع ختامى قصير (قفلة قصيرة) يربط كل تلك المشاهد بالفيلم السابق، وهو الجزء الأول من «الأب الروحى». واللقطات الانتقالية بين المشاهد تتعلق بتيمات العائلة والبزنس، واستكشاف الأمن البرجوازى ومراوغاته. المشهد الأول عن فيتو ينتهى بملاحظة عن الأمل الكئيب ــ ففيتو الشاب، الذى هرب بمعجزة من حنق دون سيشيو، يجلس وحيدا فى إحدى حجرات الحجر

الصحى فى جزيرة إيليس يستدعى المجتمع الوحيد الذى بقى لـه ـ وهو يترنم بترنيمة، بينما يظهر خارج النافذة تمثال الحرية، رمز المجتمع الجديد المأمول فى أمريكا. وتتداخل الموسيقى والصورة تدريجيا مع المشاركة الأولى لمايكل أنطونى كورليونى (حفيد فيتو). إن التجاور بين الصبى الصعلوك الذى يترنم فى حجرته والحفيد الثرى المشارك فى خدمة كنيسة مجهزة تجهيزا ينم عن الترف، هذا التجاور يشير إلى الأمل المتحقق، والواقع أنه يمثل إنجاز حلم كل أولئك الكتل من الجماهير مهلهلة الثياب، التى عبرت بوابات دخول جزيرة إيليس. ولكن هذا المظهر سرعان ما يدمره حفل الحديقة المبهرج الصاخب والكريه فى عزبة مايكل الخاصة (ليك تاهوى). حيث يسود، هنا، البزنس على الأسمى، فقد تحللت العائلة تمامًا، برغم أن لديها كل الانتماءات العائلية الأخرى.

اللقطة الانتقالية إلى المشهد الثانى الخاص بفيتو، بعد محاولة الاعتداء على حياة مايكل تبدو مختصرة. ففيتو يجلس على فراش ابنه، ويودعه، ويتحتم عليه التخلى عن «البزنس». وفى المشهد التالى الخاص بفيتو تظهر الحركة العكسية: فيتو يصنع أصدقاء له، ويدخل عالم الجريمة، ويؤسس أسرة. وينتهى هذا المشهد بالطفل سونى وهو يلعب على السجادة المسروقة. ومن هذا المنظر المازح، الذى يميز الحياة الاجتماعية البسيطة، ويحمل طابع الحنين إلى الماضى، يقطع كوبولا إلى مايكل، وهو جالس كأنه وحيد، رغم وجود حارس خاص معه، لا يتحدث إليه مطلقا، وذلك فى إحدى مقصورات قطار متجه إلى ميامى. وفى حين يكتسب فيتو تدريجيا أسرة وأصدقاء، يبتعد مايكل عن ما لديه من أصدقاء. وربما تكون اللقطة الانتقالية التالية ملائمة جدا وواضحة: مايكل يعود من الرحلة غير الناجحة والمرهقة ليعلم أن كاى تعانى متاعب حمل (نعلم فيما بعد أنها كانت إجهاضًا). وقبل اختفاء الصورة الأخيرة هذه، نسمع صرخات طفل فيتو الجديد، فريدو، وهو الذى سوف يخون مايكل مثلما فعلت كاى. واللقطة الانتقالية التالية مثيرة للمشاعر بصورة خاصة. فبعد قتل فانوتشى، عضو عصابة اليد السوداء، يعود فيتو إلى أسرته، التى أصبحت أكبر فى ذلك الوقت، ويأخذ مايكل الصغير بين ذراعيه،

ويقول له: «مايكل، والدك يحبك كثيرًا جدا». وحينئذ يحدث اختفاء تدريجى، ثم نرى مايكل، فى عزبته المهجورة تقريبًا، سائرًا أثناء تساقط الثلج، وهو ينظر إلى دمى أطفاله المهجورة. إن الكآبة، الباعثة على الحزن، التى يولدها هذا المنظر، يسخر منها بمرارة الدفء الحنينى للمنظر السابق.

واللقطة الانتقالية التالية لديها الكثير لتقدِّمه عن عالم البزنس. فمايكل يذهب إلى والدته كى يسألها عما إذا كان والدهم قد خاف ذات يوم أن يفقد أسرته، التى صار قويا من أجلها. وانطلاقًا من هذا السؤال، وتعليق الأم الذى جاء كالغمغمة: «إن الأحوال تتغير»، نذهب إلى مناظر تعرض السلطة المتنامية لفيتو، وإلى فيتو، وهو يصبح قويا من أجل أسرته. وعند نهاية هذا المشهد الخاص بفيتو، يتجاور تأسيس شركة «جنكو»، وهى شركة لزيت الزيتون، مع شهادة مايكل أمام لجنة من الكونجرس. وكاى، الصامتة غير المتحيزة تجلس بالقرب منه. وتهيمن الهموم العائلية على اللقطة الانتقالية التالية. وينتهى المشهد الخاص بمايكل بنقاشه مع كاى حول الأطفال، وإصراره العنيد المزمجر: «لن أدعك تأخذى أطفالى». ويتضاد مع هذا الوضع العائلى الضعيف قدوم أسرة فيتو الضخمة إلى كورليون بصقلية من أجل لقاء عائلى كبير وسعيد. وهناك تجلس العائلة مجتمعة حول مائدة وضعت فى الهواء الطلق تحت شمس صقلية المشرقة. وعند نهاية هذا المشهد يلوح فيتو وهو ممسك بيدى مايكل، قائلاً: «مايكل، قل لهم وداعًا». ثم تتبع جنازة أم مايكل هذا القول المنطوى على تحذير.

فى المشهد الأخير الخاص بمايكل يكون لديه ثلاثة رجال، كان قد أصبح وثيق الصلة بهم على امتداد الفيلم، ويقتلون جميعًا فى وقت واحد (وهو ما يذكرنا بالاضطراب الأخير المتعلق بالموت والدين فى الجزء الأول من «الأب الروحى»). هايمان روث كان الصديق المقرب لفيتو كورليونى، وشريك مايكل فى البزنس. والواقع أن مايكل، بالصفقة التى أراد أن يعقدها مع روث، وضع كل آماله فى أن تصبح أعماله شرعية تمامًا. أما فرانكى بنتانجيلى فقد كان عضوا فى مافيا عائلة كورليونى فيما مضى. وفريدو، هو الرجل الثالث، وهو أيضا أخ شقيق

لمايكل. وقبل حوادث القتل العمد مباشرة (الحقيقة أن فرانكى هو الوحيد الذى انتحر بناء على أوامر مايكل) أغلق مايكل الباب فى وجه كاى، حين تباطأت كثيرًا فى مغادرة المنزل، بعد الانتهاء من زيارة طفليها، اللذين أصبح مايكل قادرًا وبكل وضوح على الاحتفاظ بهما. إن النهاية الصحيحة للفيلم هى غلق الأبواب، وترسيخ الكآبة والهلاك فى المشهد العام. وقرب النهاية، هناك منظر الجمع المبهج لأطفال كورليون، المنتظرين عودة فيتو من أجل عيد ميلاده عام ١٩٤١. إن الانسجام الأول يدمَّر حين يعلن مايكل أنه قد التحق بمشاة البحرية ضد رغبة أبيه. وينتهى المنظر بمايكل جالسًا وحده إلى المائدة بينما يغادر الباقون المنزل للترحيب بالدون. وبعدئذ يحدث تداخل بطىء إلى المنظر الذى يلوح فيه مايكل، وهو طفل صغير، بتحية من القطار المغادر لكورليون، بعد التئام شمل العائلة السعيدة. ويستمر التداخل، من ناحية ثانية، إلى لقطة قريبة لمايكل جالسًا وحده خارج منزله فى الضوء الكئيب لما بعد الغروب، حيث يُرى جزء فقط من وجهه على الجانب الأيمن الأقصى من الشاشة – أما الجزء الباقى من وجهه فهو أسود تقريبا. كما أن يده تغطى فمه وأنفه؛ بينما تصبح عينه اليمنى فقط وما حولها من تجاعيد عميقة مرئية بوضوح. إن العينين هما ما يعطيانا، «منظورًا»، فلم يكن لدى مايكل منظور على الإطلاق. وجهده الدءوب للمحافظة على توسيع ما كوّنه والده، فى غياب أى إدراك لما كان قائما بالفعل، ولأى قوى ذات أثر فى العالم الذى عاش فيه، أدى إلى سلطة متزايدة، لكنه أدى أيضًا إلى تدمير كل مغزى، وإلى إلغاء كل شىء كان من المفترض أن تكفله السلطة.

يجسد مايكل بوصفه رمزًا لأمريكا تناقضا رئيسيا فى النظام الرأسمالى، بين المثل البرجوازية المستنيرة، الخاصة بالسلام والحرية وتكافؤ الفرص والحب والمجتمع، والحقائق القاسية والوحشية الخاصة بالنظام الاقتصادى اللاعقلانى الذى يشجع هذه المثل ويغذى عدم القدرة على تحققها: (وظيفة الإعلانات برمتها هى زيادة هذا الانفصال). إن رجلاً يظهر على الشاشة بعين واحدة، ويضع يديه فوق وجهه (المعبر عنه كإنسان)، ويبدو محشورًا فى حيز ضيق من الصورة بفعل

الملكية الكئيبة، المشئومة، التى صارع وقتل من أجل الحصول عليهـا، إن رجـلاً كهذا هو المثال الكامل لواقع الرأسمالية القبيح. لقد استفاد القليل من الأفلام من مثل تلك الموارد المالية الكبيرة (بلغت تكاليف الفيلم ١٣ مليون دولار) وخلق مثل تلك الصور الجميلة كى تعرض فساد وانحراف النظام الذى أمدها بتلك الأموال.

ولكن كوبولا يقدم لنا ما هو أكثر من مجرد صعود وسقوط سلالة حاكمـة. فالعلاقة الشكلية بين المشاهد الخاصة بفيتو والمشاهد الخاصة بمايكل تتضمن، وإن لم يكن بصورة مباشرة، علاقة سببية. والصلة بين جزئى الفيلم ليست مجرد مقارنة جامدة بل حركة ديناميكية: الأمل مقابل التحقق، ترك العائلة مقابـل بنـاء عائلـة، الحب الدافئ مقابل الوحدة الباردة، التساؤلات مقابل الإجابـات، التحـذير (تلـويح مايكل بيديه التى يمسكها والده وهو يقول له: "قل وداعًا لهذه البلاد") مقارنة بحادثة مهمة (موت الأم). والفيلم لا يقارن نجاحًا بفشل، بل يعرض كيف يـؤدى النجـاح مباشرة وحتما إلى الفشل. فبذور دمار مايكـل تكمـن فـى النجـاح الاجتمـاعى والاقتصادى لفيتو، وصعوده إلى السلطة. ويلمح كوبولا، فى مقابلة أجريت معـه، إلى النوع نفسه من العلاقة السببية:

أردت تدمير عائلة كورليونى، وتوضيح أن مايكل كان قاتلاً وحشيا وكاذبـا. ولكنه كان لديه تاريخ مؤهِّل، وكان، فى فترة ما، بريئًا. وقد حوصر بالأحداث التى لم يقدر عليها، أو لم يستطع توجيهها... فقامت بتوجيهه.

لقد أردت أن يدمَّر بفعل قوى من داخله هو ذاته، القوى نفسها التى أوجدته. ولقد أنهيت الجزء الثانى من «الأب الروحى»، ومايكل من المحتمل جدا أن يصبح الرجل الأكثر قوة فى أمريكا. لكنه مجرد جثة.

إننى أشعر بأن الفيلم يحاول التأثير على المستوى التراكمـى، حيـث ينـشأ تجاور صعود (فيتو) الأب وسقوط (مايكل) الابن، حين نشاهد الفيلم ككل، كمـا أن ذلك يخلق تعبيرًا أخلاقيا إلى أقصى حد، فيما يتعلق بقوى التدمير الذاتى التى تبقى طليقة، حين ترتكب الأفعال الشريرة من أجل الحفاظ المزعوم على الخير (الحفـاظ على العائلة).

وعمومًا، فإن الفنان البرجوازى، والناقد الاجتماعى البرجوازى، والمؤرخ البرجوازى.. إلخ يمكنهم تصور القدرة التدميرية للنظام الرأسمالى بالتعبيرات السيكولوجية والأخلاقية فقط. ولكن أمانة وبصيرة كوبولا دفعاه إلى ما وراء هذه الحدود. إنه يبين فى هذا الفيلم كيف يدمر «البزنس» قيم الاشتهاء البرجوازية والبنيات العائلية التى تعد لضمان واحتضان تلك القيم.

يقدم الجزء الثانى من «الأب الروحى» تفاعلاً مستمرا بين أشد القيم البرجوازية رواجًا: الروابط الأسرية، الحراك الاجتماعى، البحث عن الأمان، رفاقة الذكور، الدين، النزعة الفردية وتدميرها أو إفسادها عن طريق «البزنس». قارن، مثلا، منظر فيتو الصبى فى حجرة الحجر الصحى فى جزيرة إيليس بما يليه كتداخل بطيء: مشاركة الحفيد فى الكنيسة المجهزة تجهيزا ينم عن الترف. المنظر الأول بإضاءة قاتمة، ملون بالكاد، أما المنظر الثانى فمزدحم بالألوان الصارخة والمعادن والأقمشة. وتستبدل الترنيمة الرقيقة للصبى الصغير بأنغام الأرغن العميقة فى الكنيسة. ويبدو الأمل فى أمريكا ناجحًا. ولكن إشراك الكنيسة يتبعه مباشرة حفل الحديقة المزعج. ومع توالى ظهور مناظر هذا المشهد الطويل، ندرك أن كل القيم المأمولة هى مجرد زيف. والمشهد ذاته متجزئ بتوليف كل من الصور والأصوات. ويقطع كوبولا مرارا من الحفل المبهرج إلى المقابلات الملطّفة فى مكتب مايكل، ومن موسيقى الرقص الصاخبة إلى الصمت القصير فى المناظر الداخلية. والمحور المهم فى هذا المشهد المفسِّر هو إجراء «البزنس» بواسطة السيناتور جيرى، وجونى أُولا، الممثلين الشخصيين لهايمان روث المقيم فى ميامى، وبواسطة فرانكى بنتانجيلى، الذى يتعين عليه الإذعان للإخوان روزانو. ويتجاور مع هذا «البزنس الشائن» توضيح إلى أى مدى تتحلل عائلة كورليونى. حيث تعود كونى) الخليعة مع صديق لها باحث عن المال، ونعلم من خلال الحوار أنها لا تهتم بأطفالها. ويقدم فريدو ليبدو ضعيفا وغير فعال، ويتحتم على أحد جنود مايكل إبعاد زوجة فريدو السكيرة من الحفل لأن فريدو نفسه لم يستطع السيطرة عليها. وتشير السلوكيات الغريبة الفكهة لفرانكى بنتانجيلى فى الحفل إلى مدى

ابتعاد آل كورليونى عن جذورهم العرقية، فكل ما هو إيطالى قد نُسى، حيث إنهم يعيشون الآن فى نيفادا.

أحد أشد الأشياء غرابة وغموضًا، فى كل ما رأيت من أفلام كوبولا، هو الكنيسة الكاثوليكية. فى الجزء الثانى من «الأب الروحى» يجاور كوبولا دائمًا بين الاحتفالات الدينية وشيء ما رهيب، فى حين لا يبدى أبدا، فى الوقت ذاته، قيام الكنيسة بشيء ما من أجل أى شخص. ولا يبحث أحد على الإطلاق عن عونها أو يتلقاه. فأخو فيتو يذبح أُثناء موكب تشييع جنازة والده (التى يفتتح بها الفيلم). والمشاركة الجميلة بصريا وسمعيا لابن مايكل يتبعها حفل الحديقة المروع. والقتل العمد الوحشى لفانوتشى يحدث أثناء احتفال دينى فى الشارع الذى يقع أسفل المكان. ويتبع قتل الدون سيشيو على الفور مشهد الفيتو والعائلة خارج كنيسة بلدة كورليون مع القسيس. ويستطيع المرء، من زاوية ما، أن يدافع عن وجود هذه المناظر لأن الكنيسة الكاثوليكية جزء متمم للحياة الإيطالية / والإيطالو-أمريكية. ولكن التجاورات محملة للغاية كى ترى الكنيسة بوصفها طابعا محليا. ويظل الدين دعامة مهمة للأيديولوجية البرجوازية، كما أن الكنيسة تمثل مجتمعًا لمجموعات من البشر. ولكن بجعله الكنيسة مجاورة لنقيضها القتل، البغض، الوحشية، فإن كوبولا يشركها فى هذه السلوكيات. وبعرض عدم قدرة الكنيسة على مساعدة أى إنسان يبين كوبولا عجزها. إنها المثل الأعلى البرجوازى بدرجة أكبر والذى لا أثر له.

الوصف العاطفى للصداقة بين الرجال ـ أعضاء العائلة أو غيرها ـ كان أحد أقوى الصفات المحببة فى الجزء الأول من «الأب الروحى». وتستدعى كثير من المناظر فى الجزء الثانى النوع نفسه من الصحبة التى يبحث عنها فى مجتمعنا، والتى أصبحت موضوعًا شعبيا فى أفلام كثيرة مثل «صدع كاليفورنيا» California Split، و«اللدغة» The Sting. وهناك مثال جيد، هو المنظر المبكر، الذى يسلم فيه مايكل، بعد محاولة الاعتداء على حياته، وكالته الرسمية إلى توم هاجن. وهو ويقول له: «أنت أخ يا توم». ويرد عليه توم: «لقد أردت دائما أن تعتبرنى أخا حقيقيا لك يا مايكل»، ويجرى الحوار بينهما وهما جالسان قريبا من

بعضهما حول مائدة صغيرة. والميزانسين الصحيح يقدم الرجلين قريبين من بعضهما. كما أن مناظر المودة ومحاولة خلق المودة بين مايكل وفريدو هى أيضًا مناظر مثيرة للمشاعر بقوة. وحتى أحاديث القلب إلى القلب بين مايكل وهايمان روث يطوقها الدفء. ولكن مايكل يفقد الثقة فى توم، ويقتل روث وفريدو الذى خانه. ويصوغ فرانكى بنتانجيلى كل هذا فى سياق الكلام: «والدك أحب هايمان روث، وعمل معه بيزنس، ولكنه لم يثق به أبدًا». إن التنافس الرأسمالى يحدد بصرامة قدرة معظم الناس على أن يصبحوا قريبين جدا من أى أناس آخرين. ويقول هايمان روث الشىء نفسه بصراحة أكثر، حين يروى قصة صديقه موى جرين، الذى قتل على يد آل كورليونى. ولا يسأل روث عمن قتل جرين لأن «هذا لا علاقة له بالبزنس».

الحراك الاجتماعى لفيتو المتواضع وغير المتغطرس يزود المشاهد الخاصة بشخصيته بالكثير من الدفء العاطفى، وهى مشاهد تُسرد بالصور اللامعة ذات الإضاءة العلوية، والتى نتوقعها فى مناظر وأفلام الحنين منذ فيلم «إلفيرا مايجان» Elvira Madigan. ومع توالى هذه المشاهد ينجح فيتو من خلال عمله الشاق، وأمانته (مع أصدقائه) ومهارته. ولأننا اكتسبنا جميعًا بالتعلم فى المنزل والمدرسة تلك الصفات، فإننا لا يمكن أن نفشل — وفيتو لم يفشل. أم أنه فشل ! فأثناء صعود فيتو إلى السلطة يحدث القتل الوحشى لفانوتشى، وفى المشهد الأخير الخاص بشخصيته هناك القتل العمد للدون سيشيو فى صقلية. ومن كل إراقة الدماء فى كلا فيلمى «الأب الروحى»، فإن قتل الدون سيشيو هو الأشد فظاعة. إنه إجرائيا نزع أحشاء. وقتل فانوتشى هو أيضًا وحشى، ودموى، وسادى تقريبا. إننى لست مع الجانب الأخلاقى، وهو أن هاتين الضحيتين لا تستحقان الموت — فهما تستحقانه بالتأكيد. ولكن، بصريا، تتعارض جريمتا القتل هاتين - عمدًا - مع الجمال الحنينى والفتنة فى باقى الجزء المتعلق بفيتو فى الفيلم. الحراك الاجتماعى والنجاح يعتمدان على الوحشية. هذا هو القانون الأساسى للرأسمالية.

مايكل هو الفرد رقم واحد. بداية، يتأمل المرء تحليل روبرت وارشو عن

رجل العصابات، بوصفه الرجل الذى يفشل بسبب أسلوبه المتعجرف فـى سـعيه للنجاح. لكن الأمر برمته شيء أكثر تعقيدًا من ذلك، حتى فى فيلم رجال العصابات التقليدى. وتحليل روبرت وراشو المشار إليه يصبح غير ملائم على الأخص فـى الجزء الثانى من «الأب الروحى». فالنقطة الأولى أن مايكـل ينجح ـ يقتل كـل أعدائه ويقوى نفوذه. وما نراه هو التدمير ـ الخارجى وعلى الأخص الـداخلى ـ الناتج عن هذا النجاح. النقطة الثانية، أن مايكل لم يبحث مطلقًا عن سلطة وثـروة كبيرة من أجله هو شخصيا، بل هو يجاهد ـ كما يقول دائمًا ـ للحفاظ على العائلة فحسب. أما فى أفلام رجال العصابات التقليدية فإن الشخـصيات التـى قـام بهـا روبنسون، ومونى، وكاجنى، مرسومة على أساس البحث المرضى عـن الثـروة والسلطة. وهى تدمَّر بسبب العجرفة. وحيث إنهم أشخاص غير أسوياء فإن دمارهم ينظر إليه كأمر طبيعى تمامًا؛ والربط بينهم وبين الرأسمالية يقنع بهذا التشوه. هنا، ومن جديد، توفر أمانة كوبولا فكرة ثاقبة. فأهداف مايكـل هـى تلـك الأهـداف الموجودة لدى أى رجل أعمال آخر: الأمان له ولعائلته، القابلية للاحتـرام، إتاحـة الفرص لأطفاله. والرأسمالية لا توفر عمدًا بدائل شرعية للكدح اليومى للعامـل أو رجل الأعمال. فالجميع واقع فى شرك البحث الذى لا ينتهى عن الأمـان الـذى لا يوجد. وهكذا، فالرابطة بين مايكل ورجل الأعمال المعتاد ليست خفيـة. وفرديـة مايكل مرتبطة مباشرة بالقيم البرجوازية كما تبدو فى المشهد الأخير الخاص بـه، بالعودة إلى الماضى عام ١٩٤١، يوم عيد ميلاد الدون فيتو. كما أن مايكل تطـوع ملتحقًا بالمشاة البحرية ضد رغبة والده، لأن «له خططه الخاصة بحياته». والكثير من الصراع فى الجزء الأول يقع بين رغبة مايكل فى أن يكون أمريكيا عاديـا لا عضوًا فى عصابة. وأخيرًا، فإنه فى الجزء الأول من «الأب الروحـى» يكرهـه ولاؤه للعائلة على الدخول فى عالم الجريمة. إن كلا الفيلمين يعرض إلى أى مـدى يقع الأفراد فى الشرك، وكيف أنه من المستحيل أن يكون الفرد «مختلفًـا» بـدون التخلى عن النظام بطريقة ما. ففى البداية أراد مايكل أن يعيش نوعًا مختلفًـا مـن الحياة، لكن طالما أن القيم التى يعيش بها كانت هى ذاتها قيم النظام، وطالما أن قيم

المافيا ليست مختلفة جوهريا عن القيم الأمريكية المشتركة، فإنه لا يستطيع في نهاية الأمر أن يتخلى عن النظام، أو حتى أن يفعل حقا ما كان باعثًا على سعادته.

يعرض الجزء الثانى من «الأب الروحى» بوضوح تدمير و/ أو عدم قابلية تحقق القيم البرجوازية الأساسية. وتدميرها ليس بسبب أنها غير ملائمة في حد ذاتها؛ وذلك أن الروابط العائلية، والحراك الاجتماعى، والبحث عن الأمان، وصداقة الرجال، وحتى القيم الدينية كلها قيم مرتبطة بالاحتياجات الإنسانية العامة الفعلية للمجتمع، وللحب، وللاحترام، وللدعم، وللتقدير، ومتطابقة كذلك مع تلك الاحتياجات الإنسانية العامة. ويوضح كوبولا فنيا أن المؤسسات الاجتماعية ــ الأسرة النواة Nuclear Family، والعائلة المافيا، والمجتمع العرقى، والكنيسة ــ التى اعتمد عليها أل كورليونى لتوفير وحماية هذه القيم قد شُلَّت جميعها أمام القوى اللاعقلانية المدمرة للرأسمالية، التى يشكل الربح، لا مواجهة احتياجات الإنسان، هدفها الأساسى.

يبنى كوبولا، وينسج، وأخيرًا يدمر أربعة مستويات من المؤسسات العائلية ــ الأسرة النواة، والعائلة المافيا، والمجتمع العرقى، والكنيسة الكاثوليكية. ومن خلال تجاور مصنوع بدقة، يعرض كيف يجاهد كل منها بغير نجاح لتكوين مجتمع نموذجى. وفى كل الحالات، تدمِّر احتياجات «البزنس» كل ما قد توفره هذه التجمعات من أوجه مشاعية. والواقع، أن الجهد الفعلى للمحافظة على ودعم العائلات يفسده «البزنس» ويدمره. الجزء الثانى من «الأب الروحى» يمضى بنجاح على مستوى الفكرة الماركسية الثاقبة عن العلاقات الإنسانية، وهى أن الرأسمالية، حتى فى أفضل حالاتها، لابد أن تدمر حياة الإنسان وما يوجده من تجمعات. وبالتالى، بقدر ما يجاهد المجتمع البرجوازى بصرامة لإنجاز المثل العليا التى وضعها لنفسه بقدر ما تصبح تلك المثل مدمَّره ومُفسَدَة. وهذا التناقض واضح بشدة فى عالم العصابات الأمريكية، العالم الصغير المثالى للرأسمالية الأمريكية.

وهكذا فالجهد الرئيسى فى فيلمى «الأب الروحى» وهو بناء الأسر أو

العائلات يدمَّر فى النهاية بسبب «البزنس». وأكرر القول إن الفيلم صريح جدا. فبعد محاولة الاعتداء على حياته، يفسر مايكل الأمر لـ توم قائلاً «إن كل رجالنا رجال أعمال»، وبالتالى فإن كل أشكال الولاء قائمة على تلك الحقيقة. وفى المشاهد الأولى الخاصة بفيتو يُصنع الكثير بالجالية الإيطالية فى نيويورك. والحقيقة أن النشاط الإجرامى الأول لفيتو، وأول «صفقة لم يستطع أن يرفضها» وكانت حول ازدرائه لفانوتشى، عضو جماعة اليد السوداء، الذى يروِّع الجالية الإيطالية فى نيويورك. وبجعل فيتو يبدو مثل شخصية روبين هود، الذى يحمى المجتمع من أشباه فانوتشى ومن روبرتو الفتوة، يتلاعب كوبولا علينا بخدعة حقيقية.

لم تكن اليد السوداء منظمة على غرار المافيا، فأى شخص كان بإمكانه إرسال تهديد إلى جارٍ له، ويحصل بذلك على مال منه مقابل ألا يهاجم دكانه أو مشروعه الصغير. وغالبًا ما كانت تحمل رسائل التهديد بصمة على هيئة يد سوداء (وكان هذا قبل استخدام بصمة الإصبع). وأحيانا عملت جماعات صغيرة من الرجال معًا فى هذا النوع من ابتزاز الأموال بالتهديد، ولكن غالبًا، كان يقوم شخص واحد بجمع قليل من المال لنفسه بهذه الطريقة. وعلى سبيل المثال، فإن الكثير من جرائم القتل العمد التى لم يتم التحقيق فيها، والتى ارتكبت فيما بين عامى ١٩٠٠ و١٩٢٠ نسبت إلى اليد السوداء. وأى إنسان لديه مال كان يمكن أن يكون هدفا. وكان بيج جيم كولوسيمو، الذى سيطر على عالم الجريمة فى شيكاغو من عام ١٩١٠ إلى عام ١٩٢٠، هو بذاته مهددًا من جانب رجال اليد السوداء. وقد دفع المطلوب منه فى بادئ الأمر، ثم أحضر بعدئذ ابن عمه جونى توريو من نيويورك لحمايته التى أداها بوحشية بالغة. وتوريو هو الذى أسس فيما بعد منظمة الجريمة فى شيكاغو، التى تولى أمرها فى منتصف العشرينيات آل كابونى، الذين استقدمهم توريو إلى شيكاغو. وعندما أصبحت الجريمة منظمة بصورة أكثر إحكامًا فى العشرينيات، انقرضت اليد السوداء. ولكن ليس صحيحًا أن رجالاً مثل توريو، وكابونى، أو لوتشيانو (أو فيتو كورليونى) قد قاموا بحماية الجالية الإيطالية من أى أحد؛ بل لقد استغلوها تمامًا بطريقة أكثر تنظيمًا.

وهو إذ يفعل ذلك كما ينبغي أن يحدث في الواقع، يبين كوبولا بالتأكيد أن «البزنس» يدمر الجالية العرقية؛ وانتقال آل كورليوني إلى نيفادا يرمز إلى هذا التدمير. فآل كوليوني، في مسعاهم لأن يصبحوا أمريكيين حقيقيين، حاولوا محو كل الآثار العرقية من أسلوب حياتهم. وإصرار مايكل على التعامل مع هايمان روث يؤكد، إلى حد كبير، هذا التغير. كما أن المشاهد الخاصة بفيتو تبدأ وتنتهي في صقلية، بينما المشاهد الخاصة بمايكل تبدأ وتنتهي في نيفادا. وبالنسبة لفيتو، كانت الجالية الإيطالية ما تزال مصدر دعم قابل للاستخدام، أما بالنسبة لمايكل فإنها خالية من المغزى باستثناء ما قد تقدمه إلى «البزنس» وهو يعاني بشدة لكي يحضر شقيق بنتانجيلي من صقلية.

العائلة المافيا التي يؤسسها فيتو هشة بدرجة متساوية. وأشكال الولاء قائمة على «البزنس». فمايكل يلقى التأييد من جانب هايمان روث، ويرغب في عقد صفقة كبيرة معه ضد فرانكي بنتانجيلي، الذي يعيش بشكل رمزي في منزل كورليوني القديم. أما جون أُولاَ، الذي يعمل لحساب هايمان روث، فإنه خائن أساسي في الفيلم ــ إنه يهيئ فريدو ليخون مايكل. ورغم كونه إيطاليا فلا صلة له بالولاءات. ورغم أنهما من بيت واحد، فإن تنافس الإخوة، القائم بين مايكل وأخيه فريدو الأكبر ولكن الأضعف في الوقت نفسه، والذي يدور غالبًا حول السلطة و«البزنس»، يتسبب في جعل فريدو يخون مايكل، ويؤدي إلى قتله بناء على أوامر مايكل. والعلاقة بينهما تستنبط، في المقام الأول، من خلال التعبيرات السيكولوجية في الفيلم، ولكن خلف لغة السيكولوجيا توجد المنافسة على المال والسلطة. ففريدو يرغب في عمل «بزنس» لحسابه الشخصي، لأن هذه هي الطريقة الوحيدة التي يستشعرها كرجل. فالاستقلال الاقتصادي خبرة مضنية بالنسبة لأي إنسان في هذا المجتمع ــ كما أشارت بوضوح الحركة النسائية. وبغض كُوني لمايكل ينشأ جزئيا من الاستقلال المالي.

وأخيرًا، تدمِّر المتطلبات الفعلية لشغل «البزنس» الأسرة النواة لمايكل، والتي كان من المفترض أن تؤمِّنها. ويتحتم أن يهجر مايكل أسرته بصفة دائمة

وأن يصبح فى النهاية غريبًا عنها. وكما عبر مايكل فى حوار مبكر مع كاى، فإنه كان يأمل فى أن يصبح نشاطه شرعيا تمامًا، معتقدا بطريقة ما أن ذلك قد يوجد اختلافا فى حياته وفى حياة أسرته. ولكن الصفقات التجارية مع السيناتور جيرى ومع رجال الأعمال والسياسيين الأمريكيين فى كوبا توضح ما كان آل كابونى يعرفونه دائما. إن رجال الأعمال الشرعيين محتالون بدرجة أسوأ من رجال العصابات والمنافقين.

فى عدد من أفلام أمريكا اللاتينية ـ «دماء الكوندور» (النسر) Blood of the Condor، و«ابن آوى ناهيلتورو» The Jackal of Nahueltoro ـ استخدم المخرجون الانفصالات فى الزمن disjunctions in time كوسيلة إبعاد distancing device، لمساعدتهم على التحليل، وليس لمجرد خلق الوهم السينمائى الذى يجذب المشاهد دون تفكير. ولا أستطيع القول كيف تمكن كوبولا من فعل الشىء ذاته فى الجزء الثانى من «الأب الروحى»، غير أن تدمير البناء الدرامى الخطى التقليدى conventional linearity فى الفيلم أتاح له أن يقترب بإحكام من تحليل ماركسى لمجتمعنا بدرجة أكبر من أى فيلم هوليوودى آخر شاهدته. ومن الواضح، أنه ينبغى على صناع الأفلام السياسية الأمريكيين أن يضعوا هذه الوسيلة نصب أعينهم.

هــوامش

(١) كل الاقتباسات عن كوبولا مستمدة من:

"GODFATHER II : Nothing is sure thing" City (San Francisco), Vol. 7, no 54 (Dec. 11-Dec 24,1974), p. 34 ff.

(٢) بالنسبة لبيان الأسباب موجب الاهتمام بالنسبة لتوليف الفيلم انظر:

Stephen Farber, "L.A.Journal," Film Comment, Vol. 11, No 2 (March-April, 1975), p.2

ريح من الشرق أو جودار وروشا
فى مفترق الطرق

جيمس روى ماكبين

يخصص جيمس روى الكثير من كتاباته النقدية لأفلام جان لوك جودار، وخاصة أفلامه الأخيرة، الطليعية سياسيا بدرجة أكبر. ويحاول ماكبين، إلى مدى أبعد من معظم الذين يكتبون عن جودار، وضع صنع جودار للأفلام داخل إطار علم جمال ماركسى، مدعمًا ذلك بإسنادات مألوفة لماركس ولينين وماوتس تونج، بالإضافة إلى ألتوسير، وبريخت، وكُتاب وفنانين آخرين ذوى توجه ماركسى. والمشكلة المتعلقة بفنان ماركسى، طليعى من حيث الشكل، رغم أن هذه الطليعية سياسية بالأساس، تعتبر مشكلة بالغة الصعوبة، ومع ذلك، فإنها تجازف بالانتهاء إلى نوع من النخبوية، التى يتصف بها معظم الفن الراديكالى من ناحية الشكل. وليس هناك حل سهل لهذه المشكلة. والمشاهدون (أو العمال) الذين يُلامون بسبب تقاعسهم عن تقدير قيمة جودار، أو المشاهدون الذين يهاجمونه بسبب بُعد أفلامه عن متناول الجماهير العريضة، لا يقدمون حلولاً للمشكلة. وواقع الحال، أنه بدون أن توضع فى الاعتبار الإمكانية المتعلقة بوجود أهمية أشد لأفلام جودار الأحدث، لدى كوادر الفنانين الماركسيين، فقد تكون المشكلة غير قابلة للحل، وبالنسبة لجودار فإنه، وبكل وضوح، لا يصنع أفلامه وفق تقاليد الثقافة الشعبية، وإن كان مدركا بشدة لماهية هذه التقاليد ولما تتضمنه.

وأحد الجوانب الأشد أهمية فى صنع جودار لأفلامه ـ وهو تركيزه على علاقة المشاهد بالشاشة ـ يحلل فى هذا المقال بإسهاب إلى حد ما، ويقابل بغية إدراك أوجه الاختلاف بالمقاربة السينمائية لجلوبير روشا، صانع الأفلام

البرازيلى، («الإله الأسـود/ الـشيطان الأبـيض» Black God/White Devil، «الأرض المغيبة» Terre em Transe، «أنطونيو ابن المـوت» Antonio das Mortes، «الأسد له سبعة رءوس» Der Leone Have Sept Cabecas) وفى هذا الصدد، يقودنا ماكبين إلى إحدى المـشكلات الملحـة فـى نظريـة الـسينما المعاصرة، وهى النظرية التى يعالجها دانييل دايان (فى فصل النظرية) من منظور مختلف ولكنه متمم.

* * *

قرب منتصف فيلم «ريح من الشرق» Vent d'Est لجودار، يوجـد مـشهد يلعب فيه صانع الأفلام البرازيلى جلوبير روشا دورًا قصيرًا، لكنه دور مهم مـن حيث دلالته الرمزية. فحيث يقف روشا، وذراعاه ممدودتان عنـد تقـاطع طـرق مترب، تأتى امرأة شابة/ تحمل آلة تصوير سينمائية، من أحد الطرق (وحقيقة أنها حامل، كما يبدو ذلك من هيئتها وبوضوح شديد، هى بلا شـك حقيقـة «حافلـة» بالمعانى). وتصعد المرأة باتجاه روشا وتسأله فى أدب: «أعذرنى، لأنى اعترضت طريق نضالك الطبقى، ولكن هل تستطيع، من فضلك، أن تدلنى على الطريق إلـى السينما السياسية؟».

يشير روشا، فى البداية، إلى الأمام ثم إلى الخلف؛ ويشير بعدئذ إلى اليـسار قائلاً: «ذلك الطريق هو (طريق) سينما المغامرة الجمالية والتساؤل الفلسفى، وهـذا الطريق هو (طريق) سينما العالم الثالث ـــ سينما خطيرة، رائعة جـدا، ومدهـشة، القضايا فيها قضايا عملية، مثل الإنتاج والتوزيع، وتدريب ٣٠٠ مخرج من أجـل صنع ٦٠٠ فيلم فى السنة بالنسبة للبرازيل وحدها، ولسد حاجة واحدة مـن أكبـر أسواق العالم».

وتثب المرأة بعيدًا متجهة إلى طريق سينما العالم الثالـث، ولكـن الظهـور الملغز لكرة بلاستيكية حمراء يبدو معوقًا لها عن التقدم فى هذا الاتجـاه. وتقـذف الكرة بركلة، تفتقد إلى الحماس، فترتد إليها فى كل مرة، كما لو أنها تصر على أن تتبعها بعناد ـــ مثل «البالونة الحمراء» الشهيرة، الشبيهة بها، فى فـيلم لامـوريس

Lamorisse[١] ــ ثم تلتف، بعدئذ، للخلف متجهة إلى جلوبير روشا، الذى كان لا يزال واقفًا عند مفترق الطرق، بذراعيه الممدودتين مثل الفزاعة أو مثل مسيح مصلوب دون صليب. وأخيرًا تشرع فى السير إلى الأمام، من جديد، فى طريق المغامرة الجمالية والتساؤل الفلسفى.

لقد اخترت أن أبدأ تحليل فيلم «ريح من الشرق» بوصف هذا المشهد القصير، والإيحاء ببعض من رمزيته المبالغة الغريبة (الساخرة)، لاعتقادى أن له أهمية نقدية، ليس فقط فى فهم ما يحاول جودار أن يفعله فى هذا الفيلم، بل أيضًا فى فهم الطريقة الخاصة التى تتشكل بها بعض القضايا بالغة الأهمية فى طليعة السينما المعاصرة. فوجود روشا فى هذا المشهد ذو مغزى خاص؛ ولكن القضايا التى يتضمنها تمضى بالتأكيد إلى ما هو أبعد من جودار وروشا ــ فالسينما، قد تكون بحق، وفى نهاية الأمر، هى ذاتها التى تقف الآن عند مفترق طرق نقدية.

ولإدراك هذه القضايا، والتنقيب بعمق أكثر داخل مغزى مشهد «مفترق الطرق»، أعتقد أنه من الأفضل أن نقوم، فى البداية، بانعطافة قصيرة وبقليل من التفسير، عن كيفية إنتاج فيلم «ريح من الشرق»، وعن المشاركة الإشكالية لروشا فى مراحل مختلفة من صنع هذا الفيلم. باختصار، وإثر حدوث الهبات الطلابية فى فرنسا فى مايو ١٩٦٨، اتصل جودار بأحد قادة مناضلى حركة مايو، وهو دانييل كون ــ بنديت، واقترح عليه أن يتعاونا فى مشروع، يستكشف مصدر القلق الأيديولوجى الزائد، لا فى الممارسات السياسية الفرنسية فقط، بل فى الوضع السياسى الناشئ عن الحرب الباردة عمومًا. وقد أشار جودار أيضًا إلى رغبته فى صنع فيلم فى هذا الاتجاه، لعقد مقارنات بين قمع البنيات السياسية التقليدية، وقمع البنيات السينمائية التقليدية، وعلى الأخص البنيات المعيارية للفيلم الغربى.

وقد وافق كون- بنديت، واتصل جودار بالمنتج الإيطالى جيانى بارشيللونى Gianni Barcelloni ، والذى عمل فى السابق مع مخرجين مثل بازولينى وجلوبير روشا وصانع «الأفلام السرية» Underground الفرنسى الشاب فيليب جاريل

Philippe Garrel. وأقنع بارشيلونى شركة سينيرتز Cineriz بتسليفه مبلغ ١٠٠ ألف دولار لإنتاج فيلم «غرب بالألوان، يكتب له السيناريو دانييل كون – بنديت، ويخرجه جان لوك جودار، ويقوم ببطولته جيان ماريا فولونتى». وما كان المنتج والموزع يتوقعانه بوضوح شيئًا ما من نوع فيلم كون- بنديت «العبيط» Le Fou.

وتم التصوير فى إيطاليا أوائل صيف ١٩٦٩. وجمع جودار، الذى كان ملتزما فى ذلك الوقت بالإبداع الجماعى، رجاله الثلاثة «جماعة دزيجا فيرتوف (التى تقلصت، وقت كتابة هذا المقال، إلى عضوين فقط – هما جودار وجان بييرجورين) إلى جانب زوجته الممثلة آن فيازيمسكى، وعدد كبير من الممثلين والفنيين الإيطاليين ومن المناضلين الفرنسيين والإيطاليين ذوى المعتقدات اليسارية المختلفة. أما كون – بنديت، الذى كان قد تناقش مع جودار حول التصور التام للفيلم، وحضر جزءًا من تصويره، فقد حدث جدال حول الفيلم بينه وبين جودار وجورين، ولم يظهر اسمه فى الفيلم عندما تم إنجازه. (وكما قال جودار فى بيركيلى فى أبريل الماضى: «كل الفوضويين ذهبوا إلى الشاطئ»). وخرج كون – بنديت. ودخل جلوبير روشا.

فى روما، ومن أجل محادثات مع بارشيللونى، تقابل روشا وجودار، الذى اقترح، حسب رواية روشا، أن ينسقا جهودهما لـ «تدمير السينما»، وهو الاقتراح الذى رد عليه روشا، بقوله إنه جاء إلى روما لهدف مختلف تمامًا، حيث أن شغله الشاغل هو إقامة سينما فى البرازيل وسائر أنحاء العالم الثالث، ومعالجة المشاكل العملية جدا المتعلقة بالإنتاج والتوزيع... إلخ.

ويبدو أن هذا الحوار، هو الذى أمد جودار بفكرة تصوير مشهد «روشا فى مفترق الطرق»، كى يتضمنه فيلم «ريح من الشرق»، بوصفه وسيلة تصوير دقيقة للاستراتيجيات الثورية المختلفة. وقد وافق روشا على أداء دوره فى الفيلم، على الرغم من أنه أشار إلى معارضته لـ«الانضمام إلى الميثولوجيا الجمعيَّة لعصابة مايو الفرنسية التى لا يمكن نسيانها».

على أية حال، صُوِّر المشهد وجودار وروشا متفرقان فـــى ســـلام، ولكـــن كلاهما يشعر بوضوح أن الآخر فشل فى فهم موقفه من القضية. وانصرف جودار إلى عمله فى توليف فيلم «ريح من الشرق»، وأكمله فى وقت مبكر مـــن الـــشتاء. وتصادف وجود روشا فى روما مرة ثانية، وقت العرض الخاص للفيلم، وشـــاهده، ووجد نفسه ـــ كما وجدها كل شخص آخر شاهد الفـــيلم ـــ فـــى ذلـــك الارتبـــاك والذعر، وبالطريقة التى وضعه فيها جودار، وحينها قرر كتابة مقال عـــن الفـــيلم لمجلة مانشيت Mancheta البرازيلية(٢).

فى مهرجان كان ١٩٧٠ مُنح فيلم «ريح من الشرق» فرصة العـــرض فـــى منتصف الليل من خلال برنامج أسبوعى على المخرجين. (وبالمناسبة، لـــم يكـــن جودار راغبًا فى عرض الفيلم فى مهرجان كان على الإطلاق: وتم العرض بـــدافع من الموزعين). وقد أُعجبت القلة بالفيلم، ولكن الأكثرية كرهته. وحـــدث الـــشىء نفسه من جديد، فى عروض دامت بضعة أسابيع فيما بعد، فـــى بيركيلـــى وســـان فرانسيسكو. وهذا النوع من رد الفعل يكون متوقعًا تقريبًا، كلما عرض فيلم جديـــد لجودار لأول مرة. لكن الأمر غير العادى والأكثر تعقيدا هو الجدال حول مـــا إذا كان فيلم «ريح من الشرق» يمكن أن ينظر إليه كفيلم «جميل بصريا»؛ أو حول ما إذا كان «الجمال البصرى» خاصية أو مسئولية مفترضة ضمن أهـــداف جـــودار الثورية.

الكثير من الجدال حول الجودة البصرية للفيلم قد ينشأ ببساطة من حقيقـــة أن النسختين ٣٥مم و١٦مم فيلمان مختلفان تمامًا بصريا. وعلى الرغم من أن الفيلم قد صُور (بالمناسبة كان التصوير خارجيا بالكامل) بخام ١٦ مم، فإن النسخة ٣٥مـــم المكبرة، هى التى تعد النسخة الأفضل إلى حـــد بعيـــد بألوانهـــا المـــشرقة جـــدا (وخصوصا الألوان الخضراء للريف الإيطالى الجميل، والحائط الأحمر الـــوردى للمنزل الريفى القديم شبه المهدم). أما النسخة ١٦مم فإنها مظلمة وداكنة وبـــألوان زائفة جدا وكئيبة.

غير أن الجدال يصبح جادا بالفعل، حين يشرع الناس فـــى النقـــاش حـــول

المزايا والعيوب النسبية الخاصة بوجود الجمال البصرى (أو غيابه) فى فيلم «ريح من الشرق». وبقدر ما وصلت إليه الأمور الآن، فإنه من الصعب تحديد من قال ماذا، ولماذا قاله، وعن أى نسخة يجرى الحديث. فمثلاً، حين كان الفيلم يُعرض فى بيركيلى وسان فرانسيسكو، سُمع بعض النقاد يردون على اعتراضات المشاهدين على «الهراء البصرى» بالإشارة إلى أن جلوبير روشا انتقد الفيلم، على ما يعتقد، بسبب كونه «جميلاً أكثر مما ينبغى»، وبذلك يبقى الفيلم داخل نطاق عالم علم الجمال (الإستطيقا)، بدلاً من أن يؤدى وظيفته كفيلم نضالى من الوجهة السياسية.

والخلل هنا أن روشا لم يتبنّ هذا الموقف مطلقًا. وهذا الاتجاه فى التفسير، رغم نسبه خطأ إلى روشا، إلا أنه مقبول من جانب جودار من حيث المبدأ، الذى يعزز المناقشة بتأكيده على أنه «إذا كان ريح من الشرق ينجح، بأية حال، فإن هذا النجاح يعزى إلى أنه مصنوع بشكل غير جمالى على الإطلاق». أما بالنسبة لروشا فإنه يعترف، فى مقاله المنشور فى «مانشيت»، بأنه ضد «ريح من الشرق» لا لأن الفيلم يبقى داخل نطاق عالم علم الجمال، بل بالعكس لأنه يرى فيه جودار وهو يحاول تدمير الإستطيقا. وفى الوقت ذاته يثنى روشا على الفيلم بسبب «شدة جماله»، ولكنه يلوم جودار بسبب إيمانه المتطرف جدا بنفعية الفن. ويرثى لحال فنان كبير موهوب مثل جودار (يقارنه ببريخت ومايكل أنجلو) لم يتحمل الولاء للفن طويلاً، ويبحث بدلاً من ذلك عن «تدميره».

وبالنسبة لروشا، فإن الأزمة الحالية للمثقف فى أوروبا الغربية، المتعلقة بنفعية الفن، هى أزمة لا معنى لها وغير إيجابية من الوجهة السياسية. وهو يرى أن الفنان الأوروبى ــ المتمثل بأفضل صورة فى جودار ــ يضع نفسه فى طريق مسدود، ويخلص إلى أنه حيث تكون السينما محل اهتمام، فإن العالم الثالث قد يكون المكان الوحيد الذى يستطيع فيه فنان الشروع فى مهمة صنع الأفلام. وعلى الجانب الآخر يلوم جودار روشا بسبب امتلاكه «عقلية منتج»، وبسبب تفكيره أكثر مما ينبغى باللغة«العملية» المزعومة للتوزيع والتسويق... إلخ، وأنه، بهذا السلوك يجعل وجود البنيات الرأسمالية أبديا عن طريق مدّه إلى بلدان العالم الثالث، ومع

مرور الزمن، فإنه يجب طرح القضايا النظرية الملحة لمهملة، حتى تتحاشى السينما تكرار الأخطاء الأيديولوجية فى السينما الغربية.

ما هى، إذن، الأخطاء الأيديولوجية التى يضعها جودار نصب عينيه؟ حسناً، دعونا نعود إلى مشهد «مفترق الطرق» فى فيلم «ريح من الشرق». إذا كان ربْطنا بين الكرة البلاستيكية الحمراء و«البالون الأحمر» فى فيلم لاموريس ربطاً صحيحًا، فإن هذا المشهد يشير من ثم إلى شيء ما مثل هذا التصور: إن السينما فى مرحلة حمل فعلى بالنمو الإبداعي، تتوجه نحو العالم الثالث، طلبا للنصح والإرشاد فيما يتعلق بالعلاقة الملائمة بين السينما والمجتمع (السينما السياسية). ومع التسليم بإجابة جلوبير روشا الملتبسة إلى حد ما، فيما يقوله عن سينما العالم الثالث، وإن كانت الإجابة مؤثرة بدرجة كافية (وربما مؤثرة ببساطة بسبب طريقته فى قولها — أو على الأصح بسبب طريقته فى التحدث... بالبرتغالية)، فإن السينما تثب بعيدا متجهة إلى طريق سينما العالم الثالث، لتكتشف بعد قطعها بضع خطوات عليه أن سينما العالم الثالث يثبت فى نهاية الأمر أنها مجرد عمليات محاكاة لفيلم «البالون الأحمر» The Red Baloon. وحين يخذلها هذا الاكتشاف، تقرر بسرعة أن الطريق الحقيقى لتقدمها لا يكمن فى هذا الاتجاه، بل فى مضيها إلى حد أبعد فى طريق المغامرة الجمالية والتساؤل الفلسفى، الطريق الذى تبدأ رحلتها فيه وهى عاقدة العزم على قطعه حتى النهاية.

والآن تثار الأسئلة: ما هى حكاية فيلم «البالون الأحمر»؟ وما هى الأخطاء الأيديولوجية المتأصلة فى السينما الغربية، والتى تجلت فى فيلم «البالون الأحمر»؟ وما الذى يمكن الاعتراض عليه، بأية حال، فى هذه الحكاية الفاتنة عن صبى فرنسى صغير، يتبعه، بحب شديد وأينما ذهب، بالون كأنه كلب ودود ؟ فيما أتذكر، أن أندريه بازان خصص إحدى مقالاته الأشد أهمية (المونتاج الممنوع، المجلد الأول من «ما هى السينما؟»[٣] لفيلم «البالون الأحمر»، ولفيلم شعبى آخر قصير للاموريس هو «الحصان ذو الشعر الأبيض» Crin Blanc. ومناقشة بازان —

وهى ركيزة أساسية فى تطور علم جماله المستند إلى الواقع realist aesthetics — انصبت على أنه حتى فى فيلم فانتازيا واسعة الخيال مثل «البالون الأحمر» يصبح الضرورى (الأساسى من حيث وجوده) هو الصدق السينمائى مع الواقع، و«التعبير عن وحدة المكان بدقة تماثل دقة الصورة الفوتوغرافية». وحقيقة استخدام خدعة، لتمكين البالونة من أن تبدو متتبعة الصبى، لم تكن ذات أهمية بالنسبة لبازان، طالما أنها لم تكن خدعة سينمائية — مثل خدع المونتاج، حسب رأيه- إذ إن ما يهمه بوضوح، هو أنه ينبغى تصوير كل ما نراه على الشاشة مثلما يحدث بالفعل فى الزمان والمكان. وما لا نراه (مثل خيط النايلون غير المرئى بالنظر، والذى مكن لاموريس من التحكم فى البالونة) ليس له أهمية عند بازان، طالما أن ما نراه قد حدث بالفعل، وأنه «مأخوذ بكثير من الواقعية» Pris sur le vif بواسطة آلة التصوير، وليس تلاعبا مصطنعًا فى المعمل أو على طاولة المونتاج.

ولا تعتبر هذه النقطة قليلة الأهمية عند بازان (لأنها، فى واقع الأمر، متوافقة تمامًا مع نزعته المثالية الإنسانية «الهيومانية» البرجوازية) حيث الصدق مع «الواقع» يوظَّف كنقطة انطلاق للدعاوى الميتافيزيقية المفرطة فى التبسيط، ولإضفاء الطابع الأخلاقى العاطفى — كما هو الحال فى فيلم «البالون الأحمر»، حيث يرمز الصراع بين الصبى الصغير وعصابة من أجلاف الشوارع، إلى الصراع بين الخير والشر، وإلى انتصار الشر هنا على الأرض، عندما يفرقع البالون، غير أن الخير ينتصر فى عالم آخر «أرقى»، عندما تهبط من أعلى آلاف البالونات الأخرى بإعجاز، رافعة الصبى، وحاملة إياه إلى السماء.

وعند بازان، وكما توضح القراءة المتأنية لكتاباته، كل الطرق تفضى إلى السماء. والمصطلحات الدينية، التى تظهر على نحو غير متوقع مرارًا وتكرارًا فى كتاباته، لا تتوافق مع فكره بأى حال من الأحوال، وهى مجازية تمامًا. ومنظومة بازان الجمالية بكاملها مترسخة داخل إطار صوفى — دينى كاثوليكى من السمو. و«انعكاس الواقع» الصادق هو بالفعل مجرد شرط — وفى النهاية ذريعة فحسب —

للوصول إلى «حقيقة سامية»، توجد على ما يعتقد فى الواقع وتظهر بإعجاز بواسطة آلة التصوير. وإذ قرأ المرء بازان بعناية، فإن الواقع تتساقط بسرعة جدا قشرته **المادية** و«يرفَع» إلى مجال ميتافيزيقى(٤) (يستطيع المرء أن يسميه بحق مجالاً لاهوتيا).

ومع قبول نصف الاحتمال (عندما يكتب عن فيلم بريسون(٥) «يوميات قس فى الأرياف Journal d'un Curé de Compagne)، يفضح بازان السر تمامًا ـ فسوء استخدامه الفظيع لمصطلح علم الظاهرات «الفينومينولوجيا» Phenomenology يصل إلى ذروة العبث فى تعبير «فينومينولوجيا نعمة الله». ولكنه، حتى عندما يكتب عن فيلم مثل «أرض بلا خبز»، Land Without Bread لبونويل، والذى يعد توثيقًا مريرًا للأحوال **المادية** لأناس محددين (سكان وادى لاس هيردز) فى بلد محدد (إسبانيا) ويعيشون فى ظل نظام اقتصادى محدد (الرأسمالية) يقوده تحالف طبقى حاكم محدد (بين البرجوازية والكنيسة الكاثوليكية) وكل منهما مشار إليه بتأكيد مرير فى الفيلم ذاته، فإن بازان، يحتال رغم ذلك لمداراة الواقع الفعلى، حتى تكاد لا تدرك ما تشاهده، ويكشف على الفور عن الوجه الأكثر سموا للسماء.

ويشير بازان، فى مقاله عن فيلم «أرض بلا خبز» أكثر من مرة إلى كلمات، بل إنه يذكرها أحيانا، كلمات: «الطبقة»، «المستغل»، «الغنى»، «الرأسمالية»، «الملكية»، «البروليتاريا»، «البرجوازية»، «النظام»، «المال»، «الربح» .. إلخ، ثم ماذا تفعل الكلمات التى نجدها حتى فى محلها؟ كلمات كبيرة، ومفاهيم عامة وواسعة هى قوام التقاليد العريقة للنزعة المثالية الإنسانية البرجوازية ـ كلمات مثل «الوعى»، «الخلاص»، «الحزن»، «النقاء»، «الاستقامة»، الوحشية الموضوعية للعالم»، «الحقيقة السامية»، «وحشية الظرف الإنسانى»، «التعاسة»، «القسوة فى الإبداع»، «المصير»، «الرعب»، «الشفقة»، «مريم العذراء»، «بؤس الإنسان»، «قذارة الجراحة»، «الحب»، **الجدال الباسكالى** (والذى قد يتعين عليه أن يكون باسكاليا)، «كل جمال بيتا إسبانية(٦)»، «النبل والانسجام»، و«جود الجميل فى الكريه»، «جنة لعينة»، .. إلخ.

وليست هذه حالة عديمة النظير، سواء فى كتابات بازان أم فى الأيديولوجية البرجوازية عمومًا. فكلما كانت المفاهيم واسعة وعامة، أصبح من السهل طمس غياب تحليل مادى، ذى توجه تقدمى للمجتمع الإنسانى، حيث إن مثل هذا التحليل ما إن يُشرع فى ممارسته حتى تظهر بعض الحقائق القاسية والبغيضة، التى تجعل الناس يبدأون فى تغيير حياتهم. وباختصار، فالأيديولوجية تؤدى وظيفتها بما لا تقوله ــ بابتعادها عن أى التزام ــ وبالقدر نفسه عندما تقوله.

أما بالنسبة للسينما، فجودار يرثى للطريقة التى تُشوَّه بها ومنذ ميلادها على يد الأيديولوجية البرجوازية الرأسمالية، التى تتخلل أسسها النظرية الفعلية، وهى الأسس التى لم تُشخَّص على الوجه الصحيح إطلاقًا، وبالتالى لم تعالج. ولهذا، ففى «ريح من الشرق» يحلل جودار منهجيا العناصر التقليدية للسينما البرجوازية ــ وكما تتمثل فى فيلم الغرب بوجه خاص ــ كاشفا القمع الخفى أحيانا، والصارخ أحيانا أخرى، الذى يشكل أساسها النظرى. ويهاجم جودار فى «ريح من الشرق» ما يسميه المفهوم البرجوازى للتمثيل representation، الذى لا يشمل أسلوب الأداء التمثيلى فحسب، بل العلاقات التقليدية بين الصورة والصوت أيضًا، وفى النهاية، بالطبع، العلاقة بين الفيلم والجمهور.

ويتهم جودار السينما البرجوازية لمبالغاتها المفرطة ولاستغلالها المخاوف والرغبات العاطفية الراسخة عند الجمهور على حساب ملكته النقدية. وهو يسعى لقتال هذا الاستبداد للعواطف، لا لأنه «ضد» العواطف، ومدافع «عن» العقلانية، ولا لأنه معارض لمواقف وسلوك الناس المتأثرة بخبرتهم التى استمدوها من الفن، بل بالعكس تمامًا، فهو يؤمن بشدة بعدم الاحتيال على المشاهد، وعدم التلاعب به عاطفيا، ويؤمن على نحو معاكس بضرورة مخاطبته مباشرة، عن طريق حوار يتسم بالوضوح الفكرى ويحشد كل ملكاته العقلية.

ومع ذلك، فكل عنصر فى فيلم برجوازى، طبقًا لما تجرى عليه الأمور الآن، محسوب بدقة لدعوة المشاهد إلى الانغماس فى التجربة العاطفية «المعاشة»

فى ما يزعم أنه «شريحة من الحياة»، بدلاً من أن يأخذ على عاتقه موقفا نقديا، تحليليا، ويتخذ فى نهاية الأمر موقفا سياسيا تجاه ما يُرى وما يسمع. وقد يتساءل المرء: لماذا ينبغى أن يكون موقف المشاهد تجاه الفيلم موقفًا سياسيا؟ والإجابة بالطبع: لأن الدعوة إلى الانغماس فى العاطفة على حساب التحليل العقلى، تشكل الآن فعلاً سياسيا ــ وتتضمَّن موقفا سياسيا من جانب المشاهد، دون أن يكون واعيًا به تمامًا.

وفيما يتعلق بالنقطة الأولى فإن المشاهد إذ يدع نفسه «يتأثر» عاطفيا بالسينما ــ بل إنه حتى يطالب دائمًا بأن تكون السينما مؤثرة عاطفيا ــ يضع نفسه تحت رحمة أى شخص ينجح، عن طريق استثماره قدرا من المال، فى أن يبين له أن مشاهدى السينما «يتأثرون» عاطفيا. ومن يملكون هذا النوع من المال، لديهم أيضًا مصلحة دائمة، فى التأكيد على أن الجمهور يتم «التأثير عليه» فى الاتجاه الصحيح، أى فى اتجاه المحافظة على دوام الوضع، المفيد للمستثمر فى نظام اقتصادى، يسمح بأشكال الظلم الفادحة فى توزيع الثروة. وباختصار، فالسينما (والتليفزيون) تعمل كسلاح أيديولوجى، تستخدمه الطبقة الحاكمة ــ المالكة لتوسيع السوق من أجل الأحلام التى تبيعها.

علاوة على ذلك وكما يلح جودار بإصرار فى فيلم «ريح من الشرق»، فإن السينما تحاول أن تقدم للناس أحلامًا برجوازية بوصفها حقائق، بل وتستغل تأثير السينما، الذى يجرى تعميقه وتجميله، فى محاولة لجعلنا نؤمن بأن هذه الأحلام المروية على شاشاتنا السينمائية هى بطريقة ما «أوسع من الحياة»، وأنها ليست «حقيقية» فحسب، ولكنها بطريقة ما «أكثر واقعية من الواقع». وفى السينما البرجوازية يتواطأ كل شىء من أجل تحقيق هذا التأثير: أسلوب الأداء التمثيلى هو فى الوقت ذاته واقعى و«أوسع من الحياة»؛ والديكورات «واقعية» (أو إذا كان التصوير فى موقع خارجى فإنها تصبح واقعية بكل وضوح)، ولكنها علاوة على ذلك تُختار بعناية من أجل جمالها وجانبها «الأوسع من الحياة». والشىء ذاته ينطبق على الملابس، والمجوهرات التى يرتديها الممثلون والممثلات وعلى

«المكياج» الذى يغطى وجوههم، والذين يتم اختيارهم هم أنفسهم بعناية من أجل مظهرهم «الأكثر فخامة من الحياة». وأخيرًا، فحتى الصوت يُستخدم لإيهامنا أن نسترق السمع إلى لحظة من «الواقع»، حيث الشخصيات غافلة عن وجودنا، وتعيش بوضوح بعيدًا عن انفعالاتها «الحقيقية ــ الحياتية».

منذ فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» Week-End يرفض جودار الحوار التقليدى فى الأفلام، لشعوره بأنه يساهم فى هذا الوهم المضلِّل لـ«الواقع»، ويجعل من السهل تمامًا بالنسبة للمشاهد – المستمع أن يتخيل نفسه فى وضع أفضل فوق وهناك مع الناس الموجودين على الشاشة، ويجعله حتى «آمنا»، فى وضع مثالى (الوضع الخاص بالشخص المسترق للسمع والمختلس للنظر) ليشارك بالنيابة فى العاطفة المتعلقة بتطور الأحداث. وباختصار، تدعى السينما البرجوازية تجاهل حضور المتفرج، وتدعى أن ما يقال وما يجرى على شاشة السينما ليس موجَّها إلى المتفرج؛ وهى تزعم أن السينما «انعكاس للواقع»؛ وعلى الرغم من ذلك، فهى تستغل عواطف المتفرج طوال الوقت، وتُموِّل من آليات اندماجه معها وتصوره للأوهام كأنها حقائق موضوعية، كى تغريه بخبث، وبغدر، على المشاركة، بلا وعى، فى الأحلام والفانتازيات التى يسوقها المجتمع البرجوازى الرأسمالى.

هناك مشهد ممتاز فى فيلم «ريح من الشرق» يظهر فيه جودار، ويوضح ما يحدث وراء المظهر الكاذب للسينما البرجوازية. ويقال لنا على مجرى الصوت: «على مدى عشر ثوان سوف ترى وتسمع شخصية نموذجية فى السينما البرجوازية. وهى شخصية موجودة فى كل فيلم، تلعب دائمًا دور الدون جوان. وسوف تصف الحجرة التى تجلس فيها». ثم نرى بعدئذ لقطة قريبة لممثل إيطالى شاب وسيم جدا، يقف على حافة نهر سريع الجريان، وينظر مباشرة إلى آلة التصوير. وخلفه ــ الخلفية صُوِّرت بحيث يبدو عمق المجال مختزلاً بشدة، وتبدو الصورة ككل مسطحة ــ يقع منحدر أخضر مغطى بالعشب على الصفة الأخرى من النهر.

ويتحدث الرجل بالإيطالية، فى حين تمدنا الأصوات على مجرى الصوت بترجمة متواصلة بالفرنسية والإنجليزية. ومع ذلك، فالترجمة تقال «بضمير الغائب» حيث تخبرنا أنه «يقول إن الغرفة مظلمة. وأنه يرى الناس جالسين فى الدور السفلى وجالسين أيضًا فى شرفة الدور العلوى. إنه يقول إن هناك عجوزًا قبيحًا رجعيا مجعد البشرة تمامًا فى أعلى المكان. إنه يقول هنا وفى أعلى المكان اكتشف فتاة شابة حسنة المظهر. إنه يقول إن المنظر جميل هناك فى الأعالى، بشمسه المشرقة وأشجاره الخضراء المحيطة بالمكان وبمجموعة أشخاص من أناس سعداء يقضون وقتًا طيبًا. إنه يقول: إن لم تكن تصدقه فانظر...» وعند هذا الموضع تتحرك آلة التصوير فجأة إلى الخلف ثم إلى أعلى قليلا، مبقية على الرجل الشاب فى أوضح صورة وفى الزاوية اليمنى من الإطار، فى حين يظهر على الجانب الأيسر ــ وما يبدو كأنه يقع على بعد مائة قدم تقريبًا وراء الشاب ــ منظر جميل مبهر لشلال، يصب فى بركة طبيعية داخل وادٍ صغير منعزل ظليل، حيث يغوص ويسبح الشاب فى مياه رائقة.

إنها لقطة رائعة. الصورة ذاتها جميلة بلا حدود، والأكثر مدعاة للدهشة هو إعادة البناء المعقدة جدا للمكان، والمصحوبة بتلك الحركة البسيطة لآلة التصوير. ولكننا إذا درسنا هذا المشهد، والحل المبهر بصريا لعقدته، لأدركنا أن كل شيء فيه إغواء محسوب موجه إلى أحلام وفانتازيات الجمهور. فالرجل شاب وسيم. وحين يتحدث فإنه يستخف بالشيخوخة والقبح، ويمجد الشباب والفتنة. وما يريده هو الجنس، وما يقدمه هو الجنس. ويؤكد لنا على الشاشة أن كل شيء جميل وأن الناس سعداء.

إن إعادة البناء المفاجئة هذه للمكان، تغرينا موضوعيا بالنظر إلى الصورة كلها فى حد ذاتها. وهى مثل السينما البرجوازية عمومًا تقدم العالم البرجوازى الرأسمالى كعالم ذى عمق هائل، عالم غنى غير قابل للاستنزاف، ومغرٍ بشكل لا نهائى. إن ولع السينما البرجوازية بالتصوير المعتمد على عمق المجال (انظر بازان) يؤكد وهم «وجودك داخل الصورة»، وبذلك يُقنع حضورها الخاص

(وتأثيرها المتعلق بتقديم هذه الصورة) وراء بساطة زائفة ماحية للذات ومحسوبة، لجعل السينما تبدو الخادم الذليل لـ«الواقع» ذاته، بدلاً مما هى عليه بالفعل – التابع غير الخانع للطبقة الحاكمة الرأسمالية. إن الجمهور يُغازَل ويُلاطَف ويتم تملقه أثناء جلوسه أمام الشاشة كى ينضم إلى «الناس الجميلة» من أجل قليل من الجنس، والراحة من العمل، وسط بيئات جميلة. والشيء الذى يحسم أمر الصفقة بالفعل هو القوة المذهلة لآلة التصوير فى توفير إثارات بصرية.

وهذا ما يثير من جديد مسألة الجمال البصرى فى السينما «السياسية»، ولكنه يبين أيضًا كيف يستخدم جودار الجمال البصرى بطرق جديدة، تُوظَّف لتوضيح (ولجعلنا أقل حساسية تجاه) الاستخدامات القديمة للجمال البصرى فى السينما البرجوازية. ومع ذلك إن كان الجمال (مثل اللغة) أحد الأسلحة التى تستخدمها الطبقة الحاكمة لتهدئتنا و«الإبقاء علينا داخل أطر أوضاعنا الاجتماعية»، فحينئذ تصبح إحدى مهامّنا تحسين ذلك السلاح وجعله يعمل ضد العدو. وأول السبل لتحقيق هذه المهمة هو تبسيط الجمال (جعل إدراكه يسيرًا – م) وإظهار كيف تستخدمه الطبقة الحاكمة ضدنا؛ أما السبيل الثانى فهو إجراء «إعادة تقييم للقيم» نبتكر فيها بديلاً للمفهوم البرجوازى للجمال، ونبتكر فى الوقت ذاته سمة مميزة ذات مفهوم مختلف تمامًا (مثل: اللون الأسود جميل)، وهو ما لا تقدر البرجوازية على إدراكه أو قبوله. وفى أفلامه منذ «عطلة نهاية الإسبوع» يستخدم جودار كلا من هاتين الوسيلتين، كما أن أفلامه الحالية ذات مظهر مختلف تمامًا فيما يتعلق بهاتين الوسيلتين، حيث لا يستطيع عدد كبير من الناس اعتباره مظهرًا «جميلاً»، وحين يكون للقطات أو لمشاهد مستقلة بالفعل صفة بصرية، يعتبرها معظم المشاهدين «جميلة» حينئذ يوجد دائمًا عنصر سينمائى ما أو تجاور لعناصر تلفت انتباهنا إلى كيفية تحقيق الجمال بشكل صحيح، وإلى كيفية استخدامه كسلاح أيديولوجى.

على أية حال، وأيا كانت المواقف الإيجابية أو السلبية تجاه أن يكون «الجمال» معنيا فى فيلم نضالى، فليس من الصواب بالتأكيد أن ننتقد استخدام

جودار للجمال البصرى فى فيلم «ريح من الشرق»، دون أن نفهم تمامًا كيف ولماذا استخدمه، أو يبقى الأمر الأسوأ، وهو أن ننتقده لمحاولته «التأثير» على الناس عاطفيا مثلما تفعل السينما البرجوازية، وإن كان يفشل فى سعيه لأن صوره ذات جمال شكلى جدا يصرف انتباه المشاهد بدلاً من أن يجذبه.

وهذا الموقف الأخير، والذى يتعذر تفسيره، هو الموقف الذى اتخذه جلوبير روشا على ما يبدو حين انتقد فى مقاله فى مجلة «مانشيت» لقطة «ضابط سلاح الفرسان الأمريكى»، التى يعامل فيها بخشونة الفتاة المناضلة (آن فيازيمسكى)، لا لأنها لقطة مرعبة تمامًا بل لكونها لقطة جميلة. وما يبدو من الصعب تبريره، هو أن روشا لم يدرك أن جودار لم يكن يريد أن تكون هذه اللقطة مرعبة، وأنه جعلها جميلة على هذا النحو تحديدًا لضمان ألا تكون مرعبة. وفى الوقت الذى يلوى فيه الضابط (جيان ماريا فولونتى) عنق الفتاة ويصيح فى وجهها، فإن شخصا ما، خارج الصورة، يقذف قطرات غليظة القوام من صبغة حمراء، تصيب شعرها الأسمر المحمر، وتبقّع معطف الضابط ذا اللون الأزرق الداكن. إن التأثير البصرى، فى هذه اللقطة، بما فيها من التفاعلات الثرية بين الألوان والأنسجة مدهش تمامًا، وهو يستخدم لإبعادنا عن الفعل والعاطفة، اللذين قد يستحثًا بطريقة مختلفة.

وبعد تلك اللقطة بلحظات قليلة، يقدم لنا جودار لقطة أخرى مشابهة، ولكنه تعامل مع هذه اللقطة، فقط، وإلى حد بعيد، بالأسلوب العاطفى للسينما البرجوازية... وبدلا من أن يقوم بالتصوير من خلف الكتف الأيمن للفتاة كما فعل فى لقطة «التعذيب» السابقة (بوضع الجلاد والضحية وجهًا لوجه، مع إظهار وجه الجلاد فقط للجمهور)، فإنه فى هذه اللقطة يجعل الضابط يمسك الفتاة من الخلف لكى يصور المنظر بحيث يظهر الوجهان فى لقطة قريبة أمامية، ولجعل ضبط الإطار والتكوين والإضاءة يجذبون جميعًا اهتمامنا وعلى الأخص إلى تكشيرات الفتاة من الألم. وفى هذه المرة لا تُقذف أصباغ ولا توجد عناصر مصطنعة من عناصر الإبعاد بشكل صريح. وإن وُجد فقط الأداء التمثيلى الجيد للغاية لآن

فيازيمسكى، التى تبدو جافلة بالفعل من جراء الألم الشديد. فى فيلم برجوازى، قد تكون هذه اللقطة مؤلمة أو مرعبة تمامًا للجمهور (وخصوصًا، إذا صرخت الفتاة، كما تحب السينما البرجوازية أن تجعل الممثلات يتصرفن على هذا النحو)؛ ولكن فى هذا الفيلم، فإن التأثير المؤلم أو المرعب، الذى يأتى بعد لقطة «التعذيب» المبكرة، التى يُقذف فيها الصبغ، يقلل إلى الحد الأدنى (لاحظ أننى لم أقل إنه قد أُزيل) كما ينبه ملكتنا النقدية إلى تحليل الاختلافات فى المعالجة بين اللقطتين.

فيما بعد، يظهر فى المشهد تنبيه مماثل فيما يتعلق بملكاتنا النقدية، حيث يظهر ضابط سلاح الفرسان الأمريكى، الممتطى ظهر جواده، يضرب بهراوته السجناء المتمردين ــ وهذا منظر آخر يجده روشا جميلاً إلى أبعد حد، ولكن انتقاده له ينصب على أنه لم يصنع ليكون منظرا قاسيًا، الأمر الذى جعله (ويشاركه فى ذلك فنتورا مهندس صوت فيلم «ريح من الشرق») يظن أن هذا هو المقصود. وما فعله جودار فى هذا المشهد، هو الاستفادة بقليل من التقنيات المستخدمة بكثرة فى السينما البرجوازية بالنسبة لهذا النوع من المشاهد ذات الحركة العنيفة، تقوية جهاز الصوت، وجعل حركات آلة التصوير مفاجئة باستمرار. وعادة ما يكون أثر هذه الوسائل كثافة عاطفية شديدة، وإحساس عميق جدا بالعنف والتشوش (لنتذكر استخدامها فى فيلم «توم جونز»).ولكن جودار أحدث هنا اختلافا واحدًا هائلاً فى استخدامه لهذه العناصر يغير تمامًا علاقتنا بهذا المشهد.

إن آلة تصويره تقوم بعمل حركات غير متوقعة باستمرار، ولكنها تكتشف أيضًا أسلوبًا شكليا دقيقًا جدا ــ فهى تدور على نحو غير متوقع ٣٥° يسارًا ثم ٣٥° يمينًا، وبعدئذ تدور لخلف وللأمام عدة مرات، ثم تتأرجح بشكل مفاجئ ما بين ٣٥° لأعلى و٣٥° لأسفل، وهلم جرا، وهى بهذا تستكشف بأسلوب شكلى جدا المكان المقفل، وهو الوادى الضيق المورق الظليل حيث يجرى الحدث. والصفة الشكلية تمامًا لحركات آلة التصوير على هذا النحو (والتى يعلن روشا بإعجاب أنها «غير مسبوقة فى تاريخ السينما كله») تبعدنا فعليا عن الحدث، وتَحُول دون انفعالنا به عاطفيا. وباختصار، لم يكن القصد من هذا المشهد أن يكون مؤلمًا، بل كان هدفه

لفت انتباهنا إلى الأسلوب الذى تود السينما البرجوازية بواسطته أن تجعل المشهد مؤلمًا ــ وإذا حدث ذلك فإنه يوجعنا.

ويُنبِّه فكرنا النقدى، مثلما يحدث فى لقطات «التعذيب»، إلى المقارنة بين الأسلوب الذى تستخدم به عادة العناصر السينمائية المختلفة، والتأثيرات التى تحدثها، والأسلوب المختلف للغاية فى استخدام جوادار لتلك العناصر، والتأثيرات المختلفة تمامًا التى أحدثها فى فيلم «ريح من الشرق». ولكن إذا فشل أناس مثل جلوبير فى فهم ما يفعله جودار ولماذا فعله، فحينئذ يكون ثمة خطأ فى مكان ما. وقد يكون من المريح أن نلقى باللوم على جودار، بقولنا إن تجاربه مع الصورة والصوت معقدة أكثر مما ينبغى، أو أن معناها خفى أكثر مما ينبغى وبما يجعلها عصية على الفهم. ولكننى أجد فى هذه الحجة عذرًا قويا مصدره الكسل الذهنى، وذلك بدرجة أكبر من كونها توصيفًا مبرَّرا لجودار. فتجارب جودار مع مبادئ السينما ليس من الصعب فهمها؛ وهو مع كل ذلك، يخلق سمة مميزة للَفْت الانتباه نقديا إلى ما يفعله. وكل ما يطلبه هو أن يقوم المشاهد - المستمع بقليل من التفكير النقدى المستقل، بدلاً من الاسترخاء وانتظار التلاعب بعواطفه.

وأنا أخشى، ولم لا، ألا يكون الخطأ فى ما يفعله جودار بالصورة والصوت، وإنما يكمن فى الطريقة التى يرى ويسمع بها الناس تلك الصور والأصوات، وحتى من بينهم من ينبغى أن يميزوا بشكل أفضل. كما يكمن الخطأ فى العادة القوية جدا، وهى تقييم الأفلام بأسلوب برجوازى. والخطأ كذلك هو توقع أن تعبر الأفلام النضالية، من الوجهة السياسية، عن نضالها باللغة ذاتها التى تستخدمها الأفلام البرجوازية، كى تغرس فى الذهن أحلام وفانتازيات النزعة الرأسمالية البرجوازية. الخطأ هو أنه حتى فيما بين صناع الأفلام القياديين فى العالم ــ وحتى فيما بين أولئك الذين يسعون من أجل تحول ثورى فى المجتمع ــ لا تبذل عناية كافية بالقضايا النظرية الخاصة باستخدام أو سوء استخدام الصورة والصوت، ولا القضايا الخاصة بوسائل بناء علاقات جديدة بين الصورة والصوت، وسائل، بعلاقاتها الجديدة، لا تستغل فيما بعد المشاهد ــ المستمع، بل بالعكس، تغريه

صراحة، وبطريقة مباشرة، بالمشاركة فى حوار واضح، يشكل هو ذاته فيه النصف الآخر.

غير أن المنوال الذى تجرى عليه الأمور الآن، هو أن نظرة المشاهد إلى السينما نادرًا ما تكون بمثابة حوار بينه وبين الفيلم، فهو يتخلى تمامًا، وبطيب خاطر أكثر مما ينبغى، عن جانبه الشخصى الفعال فى هذا الحوار، ويسلم أداة الحوار بكاملها إلى الناس الموجودة فى الفيلم. وكلما ازداد شحن حوار الفيلم عاطفيا زاد «تأثر» المشاهد به. ومع ذلك، ففى «ريح من الشرق» جرى تحدٍّ لهذه السلبية المعتادة من الجانب الأبعد، عندما يقدم لنا جودار لقطة افتتاح مُثيرة لفضولنا (شاب وشابة يبدوان مضطجعين بلا حراك على الأرض، وأذرعهما مقيدة معًا بسلاسل ثقيلة) لكنها، أسوبيا، تخذل توقعاتنا ببساطة عن طريق إبقاء اللقطة على الشاشة مدة ثمانى دقائق تقريبًا دون أى حركة (فالشاب يتحرك حركة ضئيلة جدا ليلمس بلطف وجه الشابة فى موضع واحد) وبلا حوار. والحقيقة أنه حين يبدأ التعليق، أخيرًا، من خارج الصورة (مع «حفيف ريح الغابة»، الذى نظل نسمعه) فإن ما نسمعه لا يعتبر حوارًا بل نقدا للحوار.

فى حديث على نحو مزعوم حول وسائل الإضراب فى نزاع عمالى، يعلن مكبر الصوت عند مرحلة معينة أن المطلوب هو الحوار، غير أن هذا الحوار يترك عادة لـ«مندوب مفوض» يترجم مطالب العمال إلى لغة المديرين. وبقيامه بهذه الترجمة فإن يخون من يمثلهم على ما يعتقد. هذه المناقشة المتعلقة بفشل الحوار، والتى يجرى تقديمها من خارج الصورة، مرجعها بوضوح حوارات المساومة التى تجرى فى الواقع بين العمال والرأسماليين؛ وبعد ذلك ببضع دقائق، وفى المشهد التالى، يوجد توضيح (بأسلوب فيلم غرب) للطريقة التى يشوه بها «مندوب مفوض» (مندوب الاتحاد) المطالب الفعلية للعمال (من أجل الإسقاط الثورى للنظام الرأسمالى الذى يستغلهم) بترجمة تلك المطالب إلى لغة يستطيع المديرون التعامل معها (أجور أكبر، عدد ساعات عمل أقل، ظروف عمل أفضل... إلخ) لكن بطريقة غريبة وبأسلوب ثاقب، فمناقشة فشل الحوار على يد

«المندوب المفوض» مرجعها أيضًا فشل الحوار داخل نطاق المفهوم البرجوازى للتمثيل "representation" فى السينما.

«المطلوب هو الحوار»، هذا التعبير فى «التعليق» من خارج الصورة يبدو مرددًا لأفكارنا الخاصة، وقت مشاهدتنا لهذه اللقطة الطويلة إلى درجة باعثة على السخط، الساكنة، والخالية من الحوار. إن صبرنا ينفد من «حشرنا داخل الفيلم»، وصدرنا يضيق من إزعاجنا بالحبكة. ونروح نتساءل عن سبب اضطجاع الشاب والشابة على الأرض، وعن سبب تكبيلهما معًا بالسلاسل الثقيلة. ونحن نرغب فى أن يستردا الوعى، على الأقل، إلى درجة تكفى لأن يبدآ الحديث كل إلى الآخر، كى نستطيع من خلال حوارهما اكتشاف ما يحدث، أى اكتشاف ما يحدث لهما. وكالعادة، فى السينما، فإننا لا نسأل أنفسنا ماذا يحدث لنا. إننا لا نسأل أنفسنا لماذا يوجّه لنا فيلم بهذا الأسلوب الخاص أو ذاك. بل نادرا ما نفكر فى فيلم بوصفه موجهًا إلينا، أو بالنسبة لهذه النقطة موجهًا إلى أى شخص على الإطلاق. إننا نجلس فى استرخاء، متقبلين المعرفة الضمنية بأن هذا الفيلم «انعكاس لواقع»، وقد تم الإمساك بهذا الواقع من خلال المرآة الخاصة لـ«عين إله» سحرية، هى آلة تصوير سينمائية. إننا نجلس براحة وبسلبية ننتظر أن يرشدنا فيلم ممسكا بأيدينا — أو بمعنى أكثر واقعية أن يرشدنا بالعواطف.

إننا نتخلى عن حقنا فى الحوار مع الفيلم، وحين يحدث هذا لا يعود الفيلم يتحدث معنا، أو حتى يتحدث إلينا، إنه وبديلا عن ذلك يتحدث نيابة عنا، ويأخذ مكاننا. والفيلم فى المجتمع البرجوازى الرأسمالى (مثل التليفزيون) يتحدث لغة «البزنس» الكبير، والتى تسعى باستمرار لحشر المزيد من السلع فى حلوقنا، ولجعلنا نحب العلف، وجعلنا راغبين فى الحالة الفعلية التى تجرى بها الأمور، والتى تؤبّد وضعنا الاجتماعى المستغل والمغترب. وبترك فيلم يتحدث عنا، فإننا نسمح بأن تشوه احتياجاتنا الحقيقية بالاحتياجات البديلة التى يرغب «البزنس» الكبير فى فرضها علينا. إننا شركاء فى ضلالنا.

ما العمل، إذن، كى نخرج من هذا الوضع البائس؟ إن الأمر وكما يصوغه

المتحدث من خارج الصورة فى فيلم «ريح من الشرق» يجرى على هـذا النحـو: «الآن يطرح سؤال بإلحاح هو ما العمل؟» يتعلق بصناع الأفلام النضالية. والسؤال لم يعد سؤالاً عن الطريق الذى يُتخذ؛ وإنما سؤال يتعلق بما ينبغى أن يفعله المـرء عمليا على الطريق الذى يساعدنا تاريخ النضالات الثورية على إدراكه. فمثلاً، لكى يصنع المرء فيلما، عليه أن يطرح سؤالاً على نفسه: أين نقف بالفعل ؟ أمـا الآن، فماذا يعنى هذا السؤال عمليا عند صانع أفلام نضالية ؟ إنه يعنى، أولا وليس علـى وجه الحصر، فتح جملة اعتراضية نسأل أنفسنا فيها عما يمكن تعلمه مـن تـاريخ السينما الثورية».

يتبع هذا على الفور ملخص؛ باعث على الاهتمام إلى أبعد حد، لبعض نقاط القوة ومواطن الضعف فيما يتعلق بما يمكن أن يكون مـؤهلاً كـسينما ثوريـة — والملخـص يبـدأ بإعجـاب أيزنشتاين الشاب بفيلم «التعصب» Intolerance لـ د. و. جريفيث. ولاشك أن جريفيث كان له تأثير حاسم على أيزنشتاين؛ وكان لـه من خلال أيزنشتاين تأثير على الفصل الأول العظيم من الـسينما الثوريـة، وهـو فصل السينما الروسية الصامتة. لكن «المعلق» فى «ريح من الشرق» يؤكد أنه من منطلق ثورى كان ضرر هذا الاقتباس للتقنيـة مـن مـستودع التعبيـر الخـاص بـ«الشمال الأمريكى الإمبريالى» (جريفيث)، فى نهاية الأمر، أكثر مـن فائدتـه، وأنه يمثل هزيمة فى تاريخ السينما الثورية. ونتيجة لهذا الخطأ الأيديولوجى الأول أصبح من المؤكد أن أيزنشتاين أفسد المهمة الأولى والثانية، وبـدلاً مـن تمجيـد نضالات الواقع قام بتمجيد التمرد التاريخى لبحارة البارجة بوتمكين. وكنتيجة ثانية لهذا الخطأ، وفى عام ١٩٢٩، حين صنع فيلم «الخط العـام» The General Line (يسمى أيضًا القديم والجديد The Old and The New) تحايل أيزنشتاين لاكتشاف وسائل جديدة للتعبير عن القمع القيصرى، لكنه استخدم أيضًا الأشكال القديمة ذاتها للتعبير عن عمليات الزراعة الجماعية والإصلاح الزراعى. وفى هذه الحالة يتأكد أن «القديم» ينتصر فى النهاية على «الجديد» ـ وكانت عاقبة ذلك أن هوليوود لـم تجد صعوبة فى استئجار أيزنشتاين لعمل فيلم عن الثورة فى المكسيك؛ وفى برلين

طلب جوبلز، فى الوقت نفسه، من لينى ريفنشتال أن تصنع فيلما نازيا على «غرار المدرعة بوتمكين» "a Nazi Potemkin" .

كل ما يتعلق بهذا الجانب من الملخص قد يبدو هرطقة بدرجة ما وربما تعسفًا، ولكن توجد فيه بالفعل حجة تنم عن حدة الملاحظة إذا ما تأملها المرء بدقة. فالتقنية ذاتها التى استخدمها جريفيث، مستعينا باستعادة أحداث الماضى، من أجل تمجيد القضية العرقية القديمة للبيض الجنوبيين فى الحرب الأهلية الأمريكية، هذه التقنية اقتبسها وطورها أيزنشتاين ليمجد، باستعادة أحداث الماضى، حدثا عمره عشرين عامًا آنذاك (هو التمرد الذى جرى على البارجة بوتمكين عام ١٩٠٥) ـــ وليس لتمجيد حدث مهم بشكل خاص فى ذلك الحين ـــ فى تاريخ الثورة الروسية. وحين ووجه، فيما بعد، بمهمة التعامل مع القضايا الملحة المعاصرة (الزراعة الجماعية) استطاع أيزنشتاين أن يقدم فحسب التقنيات ذاتها التى كانت أقدم آنذاك إلى حد ما. وفيما بعد، ظلت تلك التقنيات ذاتها ملائمة تمامًا للدعاية النازية؛ أما أيزنشتاين ذاته فإنه لم يكن ينظر إليه، وبلا مبرر على الإطلاق، على أنه «قابل للاحتواء» من جانب هوليوود.

المشكلة، إذن، هى أن الصيغ الشكلية السينمائية التى ورثها أيزنشتاين عن جريفيث، والتى طورها حينئذ، لم تكن مرنة بدرجة كافية للتعامل مع تعقيدات الحاضر المتطور، بل كانت ملائمة تمامًا للأفلام التسجيلية المتعلقة بالتاريخ المنصرم المضفى عليه طابع عاطفى، والمعاد تشكيله. وعلاوة على ذلك، وبالتحديد لأنها ركزت على الجانب العاطفى المعاش و«الحنينى» من التاريخ، فقد كان من السهل جدا استخدام هذه الصيغ الشكلية السينمائية لتحريض انخراط الناس العاطفى فى العقائد الشاذة، مثل عقيدة هتلر فى «النقاء العرقى»، ولتحريفهم على الطاعة العمياء للفوهرر.

وبعد ذلك مباشرة، وفى خط من الملخص يتعلق بالتدقيق النقدى، يأتى دزيجا فيرتوف، الذى أطلق جودار اسمه على جماعته من صانعى الأفلام النضالية. ينسب

إلى فيرتوف تحقيق انتصار للسينما الثورية حين أعلن أنه «لا وجود لسينما تتخذ موقفا ضد الطبقة، ولا وجود لسينما تحتل موقعًا بعيدًا عن الصراع الطبقي»، وأن مهمة السينما «هى مهمة ثانوية فحسب فى النضال العالمى من أجل التحرر الثورى». غير أن فيرتوف يعتبر مخطئًا لأنه نسى، حسب تعبير لينين، أن «السياسة تسيطر على الاقتصاد»، ولأن فيلمه «الحادى عشر» لم يتغن بأمجاد السنوات الإحدى عشرة للقيادة السياسية الراسخة فى ظل ديكتاتورية البروليتاريا، بل مجَّد، بديلا عن ذلك، الاقتصاد الروسى المندفع والصناعة الروسية المتنامية، وباللغة العاطفية ذاتها تمامًا، التى تستخدمها الدعاية الرأسمالية لتمجيد نموها الاقتصادى. ويؤكد معلق فيلم «ريح من الشرق» أنه «عند هذه المرحلة غزت نزعة المراجعة Revisionism شاشات السينما السوفييتية لأول مرة وإلى الأبد».

ما يلى ذلك فى ملخص السينما الثورية هو «الانتصار الزائف» أوائل الستينيات، حين أنجزت الحكومات الإفريقية التقدمية ثوراتها، وطردت الإمبرياليين، و«تركتهم يعودون من نافذة آلة التصوير السينمائية»، بتسليم إنتاج الأفلام إلى صناعة السينما الأوروبية والأمريكية المتمرسة، «وبذلك أعطت للمسيحيين البيض حق التحدث باسم السود والعرب». وأخيرا، ثمة نصر مزعوم للسينما الثورية فى التقرير الحديث للرفيقة كيانج تسنج Kiang Tsing (زوجة ماو) الذى تشجب فيه نظرية «الطريق الممتاز إلى الواقعية» بالإضافة إلى فضح معظم المبادئ الستالينية القديمة الخاصة بعلم جمال «الواقعية الاشتراكية».

وعلى امتداد «نظرة الطائر» المختصرة هذه للسينما الثورية، يمتد الخيط الموحّد لضرورة التفكير فى الأسس النظرية أثناء استقصاء الممارسة (التطبيق العملى) Praxis السينمائية لشخص ما. وإذا كنا (ومعنا جودار) نستطيع تعلم أى شىء من تاريخ السينما الثورية، فمن الواضح أن يقظة النقد الذاتى المستمر ضرورية، إن كان لصانع أفلام أن يتجنب، غير متعمد، التصرف بطريقة تعود على الخصم بالفائدة، وتعود عليه هو ذاته بالضرر. وإذا كان التزام صانع أفلام بالتحرر الثورى أكثر من مجرد توحد عاطفى مع المضطهدين، فحينئذ يجب أن

تتوجه ممارسته السينمائية إلى ما هو أكثر من مجرد العواطف وآليات الاندماج، العرض الخاصة بالمشاهد. وإذا كان مقتنعًا بشدة (كما هو حال جودار) أن عملية التحرر الثورى تتضمن ما هو أكثر بكثير من انتقام المضطهد، وأنها تقدم الإمكانية الملموسة لوضع نهاية للاضطهاد (وبكلمات أخرى، تقدم الإمكانية الملموسة لخلق مجتمع صحيح بدرجة أكبر موضوعيا، النمو الحر للفرد فيه لا يستغل بالأحرى ضد النمو الحر لرفيقه الإنسان)، حينئذ تكون المهمة الملحة أمام صانع الأفلام هى خلق صيغ سينمائية، لا تستغل هى ذاتها بالأحرى ضد النمو الحر للمشاهد، صيغ سينمائية لا تتلاعب بعواطفه أو بوعيه، بل تمده بأداة تحليل للاستفادة بها فى التعامل مع تعقيدات الحاضر.

النقد الذاتى جزء متمم لسينما جودار التحليلية، والدليل على هذا أن النصف الثانى من فيلم «ريح من الشرق» مخصص لنقده ولجهوده السابقة، هو شخصيا، فى صنع سينما ثورية. وأول الانتقادات التى يقدمها وأكثرها جدية هو افتقاده فيما مضى (وعدم الكفاية فى الوقت الحالى) للاتصال المباشر بالكتل الجماهيرية. (منذ أن بدأ يعمل بشكل جماعى داخل جماعة دزيجا فيرتوف بعد مايو ١٩٦٨، كان لجودار اتصالات مباشرة، متكررة على نحو مزايد، ومثمرة مع جماعات العمال المناضلين، وخصوصًا فى إيسى ــ لى ــ مولينو خارج باريس). وثانى الانتقادات هو انتقاده للمقاربة السينمائية القائمة على «علم الاجتماع البرجوازى» وهى مقاربة يعرض فيها صانع الفيلم بؤس الكتل الجماهيرية، ولكنه لا يعرض نضالاتها. (فى الوقت الذى يُقدَّم فيه هذا النقد بصوت «المعلق» نشاهد عددا من اللقطات لبيوت الأكواخ فى المدينة ولمبان عصرية ذات شقق فخمة ومرتفعة مثل التى صورها جودار فى فيلم "شيئان أو ثلاثة" هو ما أعرفه عنها Deux ou Trois Choses Que Je Sais d'Elle ــ وهو الفيلم الذى أشار إليه بوصفه «مقال اجتماعى»). والخلل فى هذه المقاربة ــ وكذلك فى سينما الحقيقة Cinema Vérité، والتى تأكد هو أن عدم عرض أشكال نضال الكتل الجماهيرية، يضعف قدرتها على النضال؛ والمعنى المتضمن هنا هو أن الصورة السينمائية عن بؤس هذه الكتل تقوى

بوضوح صورتها الذاتية الخاصة عن البؤس، فى حين أن الصورة السينمائية لنضالاتها، على عكس ذلك، تقوى قدرتها على مواصلة النضال.

وأخيرًا يشير جودار إلى أن السينما المعاصرة فى روسيا (بريجنيف — موسفيلم) قابلة للمبادلة تمامًا مع السينما المعاصرة فى أمريكا (نيكسون — هوليوود)؛ وعلاوة على ذلك فكلاهما قابل للتبادل تمامًا مع ما يعتقد أنه سينما «تقدمية» فى المهرجانات الطليعية فى كل مكان من أوروبا. ويؤكد جودار أن هذه الأفلام «التحررية» المزعومة هى أفلام مُراجعة Revionist، لأنها لا يعتريها الشك فى العلاقات السينمائية البرجوازية بين الصورة والصوت، ولأنها رغم كسرها للمحرمات البرجوازية القديمة المتعلقة بالجنس والمخدرات والروح الشعرية الرؤيوية، فإنها ماتزال مستمرة فى تأبيد التابو الأكثر أهمية من بين كل المحرمات، التابو الذى يحظر تصدير الصراع الطبقى (إن النقد الذاتى مفهوم ضمنا بوضوح فى هذه العبارة أيضًا، حيث يمكن أن يوجه اللوم ذاته وتم توجيهه بالفعل من جانب جودار نفسه لكل أفلامه شخصيا بما فيها فيلم عطلة نهاية الأسبوع Week-End.

ولكن نقد جودار الذاتى لا ينشأ عن عدم ثقة مرضيَّة بذاته، أو من نزعة انهزامية، أو بدافع لتدمير الذات، كما يحاول جلوبير روشا برغبة شديدة فى الإيذاء أن يؤكد فى مقاله عن فيلم «ريح من الشرق»، بل على العكس، يلعب النقد الذاتى دورًا كبيرًا فى الممارسة السينمائية لجودار فى الوقت الحالى (وفيما يتعلق بهذه المسألة، لعبت ممارسته السينمائية على الدوام هذا الدور — بصورة ضمنية على الأقل) لسبب بسيط، هو أن جودار ومعه ماو (ماوتسى تونج — م) ينظران إلى النقد الذاتى بوصفه نشاطا بناءً من أرفع أشكال الأنشطة. (وفى السينما، وكما نرى، فإن هذا الشكل من فحص السلطة، أحادية الجانب تقريبًا، التى يمارسها صانع الفيلم على جمهوره، مطلوب بإلحاح). ولا شك أن أفلام جودار الحديثة محددة سياسيا؛ ولكن على الرغم من أن «التعليق» اللفظى بارز — وإن كان غير سائد — فإن الأفلام ليست أفلاما وعظية. كما أنه ليس ثمة شيء ما ديماجوجى فى مقاربات جودار السينمائية أو السياسية. وفيلم مثل «ريح من الشرق» يقع عند القطب

العكسى، من حيث المنهج السينمائى، بالنسبة لأى من فيلمى «انتصار الإرادة» لريفشتال أو «المدرعة بوتمكين» لأيزنشتاين. وفيما يتعلق بهذه النقطة، فإن أفلام «أصوات بريطانية» British Sounds، و«الحقيقة» Pravada، و«ريح من الشرق» هى أفلام ابتعدت كثيرًا من حيث المنهج السينمائى، عن أفلام روشا «الإله الأسود/ الشيطان الأبيض، و«الأرض المغيبة»، و«أنطونيو ابن الموت» Antonio das Mortes. وهناك نغمة مسيحية قوية فى أفلام روشا غريبة تمامًا عن أسلوب جودار فى بناء فيلم. (وبالمناسبة، فمن الواضح أن ذراعى روشا الممتدتين فى فيلم «ريح من الشرق» ــ واللتين توحيان بالشبه بين روشا والمسيح ــ تشكلان تعليق جودار الساخر على الجوانب المسيحية فى أسلوب روشا السينمائى).

ورغم التزام روشا وجودار بالنضال من أجل التحرر الثورى إلا أن كلا منهما لديه وبكل وضوح آراء مختلفة جدا فيما يتعلق بكيفية تطوير الثورة ومساهمة السينما فى هذه العملية. فروشا يتبنى المقاربة «العفوية»، ويقلل لحد كبير من أهمية الهموم النظرية، التى يعتبرها مجرد «أفعال مساعدة» لحث الطاقة العفوية عند كتل الجماهير. وقد عبر عن اعتقاده هذا قائلا: «الثوريون الحقيقيون فى أمريكا الجنوبية هم أفراد، يُعانون وجودهم الشخصى، وليسوا منهمكين فى مشكلات نظرية... إن التحريض على العنف، والاحتكاك بالواقع المرير الذى قد ينتج فى نهاية الأمر تغيرا شديدًا فى أمريكا الجنوبية، هذه الانتفاضة يمكن فقط أن تأتى على أيدى أناس فرادى قاسوا هم أنفسهم، وتأكدوا من وجود الحاجة إلى التغيير، لا بدافع مبررات نظرية، بل بسبب الألم المبرح الشخصى». كما يؤكد روشا اعتقاده بأن القوة الفعلية لكتل الجماهير فى أمريكا الجنوبية تكمن فى الصوفية، وفى «سلوك عاطفى، وديونيسى» ما يراه ناشئًا عن خليط من الكاثوليكية والأديان الإفريقية. ويحاول روشا إثبات أن الطاقة، التى تغرى إلى الصوفية، هى التى سوف تؤدى فى النهاية إلى مقاومة الناس للاضطهاد. وهذه الطاقة العاطفية هى ما يسعى إلى العزف على نغمتها فى أفلامه.

أما جودار، فإنه على الجانب الآخر، إذ يرفض التناول العاطفى بوصفه

معالجة يتلاعب بها العدو، كما يسعى إلى مقاومة الصوفية بأى شكل، سواء جاءت من اليمين أو من اليسار. وفى حين لا يوجد مؤشر على استخفاف جودار بأهمية التجربة الشخصية المعذبة فيما يتعلق بالاضطهاد، كنقطة بداية لنمو الوعى الثورى فإنه يتبنى بوضوح موقف أن التنظيم المطور بصلابة على أسس نظرية سليمة هو المطلوب، إن كان للحركة الثورية أن تتقدم إلى ما هو أبعد من مرحلة الانتفاضات «المجهضة، قصيرة الأجل، والعفوية» (مثل أحداث مايو ١٩٦٨).

وبتشديده على النضال النظرى يتبع جودار طريقًا، لا يقل من حيث الممارسة الثورية عن طريق لينين ذاته، الذى انتقد بقسوة فى كراسته المعنونة ما العمل (والتى تتردد أصداؤها فى فيلم «ريح من الشرق») «تقديس العفوية»، وأشار إلى أن «أى تقديس للعفوية، وإضعاف لـ«عنصر الوعى» المتسم بصفاء الذهن... يعنى فى حد ذاته ــ سواء رغب المرء فى هذا أم لا ــ تقوية تأثير الأيديولوجية البرجوازية»[٥]. أو حب صياغة لينين، بعد ذلك بأسطر قليلة، «المسألة تطرح نفسها فى هذين التعبيرين، لا فى شىء آخر غيرهما،: الأيديولوجية البرجوازية أم الأيديولوجية الاشتراكية. ولا توجد أرضية وسطية (وبالنسبة للإنسانية فإنها لم تقدم أيديولوجية «ثالثة»، وعلى أية حال، حيث يكون المجتمع ممزقًا بالصراع الطبقى، فلا يمكن أن توجد أيديولوجية بعيدًا عن متناول أو أعلى من الطبقة). ويضيف لينين فيما بعد: «لكن ــ يسأل القارئ ــ لماذا تؤدى الحركة العفوية، والتى تنزع نحو اتجاه الجهد الأقل، بالتحديد إلى هيمنة الأيديولوجية البرجوازية؟ إن هذا يحدث لأسباب بسيطة، وهى أن الأيديولوجية البرجوازية أقدم زمنيا بكثير من الأيديولوجية الاشتراكية، وأنها مدروسة بتمكن شديد، وتمتلك وسائل أكثر للانتشار». وأخيرًا يقول لينين: «كلما تعاظمت الروح العفوية لكتل الجماهير، وتزايد انتشار حركتها، يصبح الأمر الأكثر إلحاحًا على الدوام هو الحاجة إلى بعد نظر أشد فى عملنا النظرى، وعملنا السياسى وتنظيمنا»[٦].

ومع ذلك، وبالمناسبة، فأى امرئ أقل إغواء بالقفز إلى النتيجة (التى يبدو أن روشا قد شجع عليها بمقاله عن فيلم «ريح من الشرق») القائلة إن اختلاف آراء

جودار وروشا حول الاستراتيجية الثورية هو مجرد محصلة للفروق الثقافية بين النظرة الأوروبية، ونظرة دول العالم الثالث، إلى العالم؛ وينبغى الإشارة هنا إلى أنه حتى فى سينما أمريكا الجنوبية، لا يوجد دعم جماعى وثيق فى أى مكان للمعالجة «العفوية». فصناع الأفلام فى أمريكا الجنوبية يقتفون، وبصورة متزايدة، أثر صانع الأفلام الأرجنتينى فيرناندو سولاناس (صاحب فيلم «ساعة الجحيم» فى دعوته إلى تكثيف الصراع النظرى على المستوى الأيديولوجى).

على أية حال، لابد من فهم أن روشا لديه شكوى شرعية، بتذمره من طوفان مسوخ محاكاة جودار التى يصنعها طلاب سينما، مطلقو العنان لأهوائهم فى العالم الثالث وفى أماكن أخرى من العالم. غير أنه من الصعب إلقاء اللوم على جودار (هل يشك أى إنسان للحظة أن هؤلاء الطلاب أنفسهم كانوا سيصنعون مسوخًا مطلقة العنان للأهواء، سواء أكان جودار موجودًا أم لا؟!)، وفضلاً عن ذلك إن كان هناك أى شيء بإمكانه أن يصارع بفعالية ذلك النوع من إطلاق العنان الغبى للأهواء، والذى يسم لا معظم أفلام الطلبة فقط، بل يشمل أيضًا بوضوح تام معظم الأفلام عمومًا، فإن هذا الشيء هو بالتأكيد التطبيق العملى للنظرية، المجتهد جدا، الدءوب، والمنضبط ذاتيا، والذى يتجسد فى أفلامه.

وأنا أستخدم تعبير التطبيق العملى للنظرية بشكل صريح تمامًا، لأنى أود التأكيد على أن النظرية والممارسة كلاهما مطلق. ولتوضيح ما أعنيه، دعونا نلتقط مرة إضافية، بغية الخلاصة، الاستعارة الموجودة فى مشهد «مفترق الطرق». إن طريق جودار ــ والذى يشير هو ذاته إليه بوضوح، وهو الطريق الذى أعانته على إدراكه دراسة تاريخ السينما الثورية ــ هو طريق خلق الأسس النظرية للسينما الثورية داخل نطاق الممارسة اليومية لصنع الأفلام. والمعضلة الحقيقية أمام صانعى الأفلام الآن ليست الخيار بين النظرية والتطبيق العملى (الممارسة). إذ إن العمل المتعلق بصنع الأفلام يضمهما معًا. وهذا حقيقى، سواء أكان المرء يصنع أفلامًا فى العالم الثالث أم فى روسيا أم فى الغرب.

وفى مشهد «مفترق الطرق» من فيلم «ريح من الشرق» يوجد كذلك إيحاء بصرى قوى بأن موضع تقاطع الطرق الثلاثة هو بوضوح موضع تقارب واتحاد طريقين ـ طريق العالم الثالث، وطريق المرأة الأوروبية حاملة آلة التصوير السينمائية، وهو الطريق الذى قطعته للوصول إلى هذا الموضع ـ فيما هو بالفعل طريق واحد كبير متطور خاص بـ«المغامرة الجمالية والتساؤل الفلسفى»؛ وهو الطريق الذى يضم بالضرورة النظرية والممارسة معًا.

هــوامش

(١) ألبير لاموريس (١٩٢٢ ـ ١٩٧٠) مخرج فرنسى، والإشارة هنا إلى فيلمه «البالونة الحمراء» (١٩٥٦) – م.

(٢) انظر مجلة Manchete العدد رقم ٩٢٨ (٣١ يناير ١٩٧٠) ريودى جانيرو.

(٣) يمكن للقارئ الاطلاع على ترجمة كاملة للمقال المشار إليه فى كتاب: ما هى السينما؟ تأليف أندريه بازان، ترجمة ريمون فرنسيس، مراجعة وتقديم: أحمد بدرخان، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٨ – م.

(٤) See Gerand Gozlan's Critical reading of Bazin in Positif nos. 46 and 47 (June and July 1962).

(٥) روبير بريسون Robert Bresson (١٩٠٧ ـ ٢٠٠٠) ـ مخرج فرنسى كبير، وصفه جان لوك جودار بأنه السينما الفرنسية مثلما دوستويفسكى هو الرواية الروسية. وانظر: روبير بريسون، ملاحظات فى السينماتوغرافيا، ترجمة عبد الله حبيب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا ١٩٩٨ – م.

(٦) Pieta، العذراء الآسية أو العذراء الأسيانة: مشهد الأسى (وتماثيل أيضا ـ م) الذى يتضمن عادة العذراء الآسية مع جثمان المسيح. لمزيد من التفاصيل، انظر: المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية، د. ثروت عكاشة، لونجمان، ١٩٩٠–م.

(٧) See "Summary of the Forum on the Work in literature and Art in the Armed Forces with which lin piao Entrusted Comrade Kiang Tsing, Foreign Language Press, Peking, 1968.

(٨) مقتبس من حوار عنوانه: "The Way to Make a Future" إجراء جوردون هيشنز مع جلوبير روشا فى مجلة فيلم كوارترلىFilm Quartely، خريف١٩٧٠.

(٩) Lenin, Que Faire? Editions Sociales, Paris, 1969.

كل الترجمات من الطبعة الفرنسية أجراها المؤلف بنفسه.

(١٠) التعبير الأخير هذا، يأتى أقرب إلى التعديل الأحدث للموقف الذى اتخذه لينين مَن القضية فى كراسته «ما العمل؟» ـ والموقف، كما أشار، كان استجابة تكتيكية

ناشئة من تحليل عينى لوضع عينى (نزاعات ١٩٠٢ بين مختلف أحزاب اليسار). وفيما بعد، فى الوقت الذى لم تعد فيه المخاطر الكامنة، للوضع العفــوى، تــشكل تهديدا كبيرا للثورة، لطف لينين هجومه على العفوية، ودعا إلى تناول أكثر جدلية لــ«العفوية المنظمة والتنظيم العفوى».

(للحصول على مادة ممتازة حول هذا الموضوع، انظر الإصدار الخاص عن لينين ــ هيجل فى Radical America سبتمبر ــ أكتوبر ١٩٧٠).

الفصل الثانى

نقد النوع

نقد النوع لديه تقاليد ممتدة فى النقد السينمائى، وهذا أمر يمكن إدراكه بسهولة حيث إنه منهجية تسبق بوضوح نهوض السينما. كما أنه يبدو حقا وعلى نحو استثنائى نقدًا ملائمًا لوسيط تجارى، كان متخمًا منذ بداياته الفعلية بالتيمات المكررة والأيقنة (مثل الجريدة السينمائية عن "موكب تاريخى"، والتى تضم موضوعات كتتويج القيصر نيقولا الثانى عام ١٨٩٦، وافتتاح القيصر فلهيلم الثانى لقناة كييل عام ١٨٩٥). ويستخدم سيجفريد كراكاور هذه المقاربة على نطاق واسع فى دراسته عن الأفلام التعبيرية الألمانية المعنونة "من كاليجارى إلى هتلر" (عام ١٩٤٧)؛ ويشمل كتاب "نهوض السينما الأمريكية" The Rise of the American Cinema للويس جاكوبس نقاشات عن الحكايات الأخلاقية، وأفلام الغرب، والمرأة مغوية الرجال، والهجاء؛ كما أن كتاب "هوليوود فى الأربعينيات" (لـ تشارلز هايام Charles Higham وجويل جرينبرج Joel Greenberg) مؤسس على دراسة عدد من أفلام النوع السائدة آنذاك. وبالإضافة إلى هذا فإن نشر سلسلة من الكتب، ذات عناوين مثل "أضواء على سينما الرعب"، و"أضواء على سينما الخيال العلمى"، هو دليل كاف على الأهمية المتواصلة لهذه المقاربة، ليس فقط بالنسبة للمؤرخ السينمائى بل بالنسبة للناقد السينمائى أيضًا.

وحتى الآن، وكما يشير مقالا تيودور Tudor وكولينز Collins، فإن نقد النوع ما يزال عرضة للنقد المنهجى الجاد فيما يتعلق بقضايا التعريف، والانتقاء، والسمات الفاصلة، والتقدم التاريخى. وربما يكون نقد النوع هو المنهج السياقى

المعنى لحد بعيد جدا بربط نماذج الشكل الداخلية بالظواهر الخارجية، مثلاً: ربط فيلم الغرب بأخلاقيات الحدود، وأفلام العصابات بالرأسمالية الخارجة على القانون، والأفلام الموسيقية بهوليوود كمصنع للأحلام، وأفلام الرعب بالنماذج السيكولوجية، وهلم جرا. ويولى نقد النوع اهتمامًا أقل بالمكونات الأسلوبية للفيلم (بوصفها مقابلة للعناصر التيمائية) وإن كان مقالا طومبسون وماك دوجول Mac Dougall يقدمان الحجج لإثبات صحة ما يزعم بشأن استخدام الأدوات اللغوية والسيميولوجية فى فهم وإنتاج أفلام النوع (أفلام الرسوم المتحركة والأفلام الإثنوجرافية على التوالى). وعند حده الأقصى، فهذا الاهتمام المتناقض بعناصر الشكل، يعزى فى المقام الأول إلى تحديد الأنواع وفق المضمون الاجتماعى والفكرى (كما يقول جريفيث)، وإلى مناقشة بعض الخلافات فى الحوار الدائر حول الفن والمجتمع. (جريفيث يجادل دفاعًا عن الأفلام بوصفها انعكاسًا مباشرًا للتاريخ الاجتماعى، اقتران أفلام رجال العصابات بسنوات الكساد الاقتصادى، والأفلام الموسيقية بسنوات البرنامج الجديد New Deal). ولكن، بالضبط وكما يصر بريان هندرسون Brian Henderson فإن هناك حاجة لنظرية عن الكل The Whole قبل ربط الأفلام بالكل الخاص بالمجتمع، ولهذا قد يبدو أن نقد النوع يحتاج إلى إنشاء نموذج أكثر اكتمالا يتعلق بماهية النوع قبل إجراء مقارنات مع الظروف الاجتماعية.

وأول مقاربة لهذه المسألة نجدها فى الاتجاهات التى يفترضها نورثروب فراى Northrop Frye فى كتابه "تشريح النقد" Anatomy of Criticism، حيث تنشأ النماذج من تطور شكلى للوسيط الفنى استجابة لمشكلاته الداخلية الخاصة. والتعليق النقدى غير المتحيز لسام روهدى Sam Rohdie على المحاولات الحديثة لتوحيد نقد النوع ونقد المؤلف والنقد البنيوى يتبع هذا الاتجاه، وهو يجادل دفاعًا عن المقولات الأسلوبية أو البلاغية لا عن المقولات التيمائية (انظر "Style, Rhetoric and Genre "الأسلوب، والبلاغة، والنوع" وهى ورقة بحث مقدمة إلى سيمينار بمعهد الفيلم البريطانى عام ١٩٧٠). ويتبع

رد ريتشارد كولينز على إد بسكومبى Ed Buscombe اتجاهًا مماثلاً، بإصراره على أن كثيرًا من المعانى المنسوبة إلى الخصائص "الثابتة" للأنواع هى معانٍ محددة اجتماعيا، ومن ثم فهى قابلة للتغير، وتؤدى وظيفتها بوسائل مختلفة داخل أفلام منفردة. ولهذا فإن الأفكار المتعلقة بالشكل "الخارجى" و"الداخلى" التى يستخدمها إدْ بسكومبى وهى أفكار عامة أو غامضة (ومقتبسة من نظرية الأدب عند ويليك ووارن) تفتقر إلى جوهر ثابت للمعنى، طبقًا لمقولة كولينز: "لا يستقر معنى ثابت فى مكان محدد"(*).

وهذا من شأنه تقوية التضاد الصعب، والذى يمكن تحديده بأنه يقع بين مناهج يونج ومناهج ليفى شتراوس: وهو المتعلق بالتساؤل عما إذا كانت للأشياء أو الأشكال معانٍ سابقة على استعمالها الفعلى فى أسطورة أو قصة. وفى حين أن كثيرًا من نقاد النوع يميلون إلى تفضيل مقاربة يونج ــ بتدعيمهم للمعنى القبلى á priori على المستوى النظرى، وليس بالضرورة عن طريق نقد تطبيقى نمطى ــ فإن تبرير هذا الميل يظل فى انتظار عملية إحكام دقيقة، وهى مشروع يثبطه جزئيا التوجه التجريبى عمومًا للكثير من نقد النوع.

أحد أكثر الحدود خضوعًا للنقاش يقع بين نقد النوع ونقد المؤلف، ويميل كل من ريتشارد كولينز، فى هذا الفصل، وبيتر وولين، فى فصل البنيوية ــ السيميولوجيا، إلى التأكيد على الوحدة بين المنهجين، لا إلى تقصى التناقضات المحتملة أو نماذج التداخل بينهما. وكتاب جيم كيتسيز Jem Kitses "آفاق الغرب" Horizons West هو محاولة أخرى لدراسة قائمة على ثنائية المنهج

(*) مرجعية "الشكل الخارجى" فى الأدب هى بحور الشعر والبنية، أما فى السينما فإن بسكومبى يحاول إثبات أنها تتصل لحد بعيد جدا بالخصائص المتعلقة بالتصميم مثل الديكور والملابس، وأشياء أخرى مثل البنادق والخيول فى فيلم الغرب. أما "الشكل الداخلى" فإنه يتصل بموقف أو طابع أو هدف (مثل خشونة الذكور، والتجوال، والعنف فى فيلم الغرب). وعند بسكومبى يحدد الشكل الخارجى لفيلم الغرب، وإلى حد بعيد، شكله الداخلى: فهو يظن أن الموضوع ــ القضية يتحدد فى أفلام رجال العصابات، والأفلام الموسيقية، وأفلام الغرب... إلخ بـ "سلسلة من نماذج شكلية محددة".

عن أفلام الغرب؛ كما أن القطعة النقدية لأندريه بازان عن أفلام الغـرب، والتـى يتضمنها هذا الفصل، تقدم مرجعية جديرة بالاعتبار عـن صـناع أفـلام فـرادى بالإضافة إلى أطوار تطور نوع فيلم الغرب، والتى يرصدها علـى امتـداد عـدة عقود. والنقاش عند هذا الحد يعالج غالبًا، وبصفة نوعية، قضية المعنى القبْلـى، لأن هذه الفكرة العامة يمكن أن تكون قيدًا على ناقد المؤلـف، حيـث إن "إعـادة عرض التعقيدات الدرامية المألوفة (الملتبسة)" [بحسب تعبير ريتـشارد كـولينز] تفسح مجالاً للتعبير الشخصى عن المخرج.

ويتركز قدر كبير من نقد النوع، وربما معظمه، على أنواع أفلام أمريكيـة محددة تيمائيا أو محليا. ومقال بلاس Place وبيترسون Peterson فـى فـصل الإخراج "الميزانسين" يخلق تباينا مهما بتقديمـه أمثلـة تفـصيلية علـى شـكل توسيعات للإطار المتعلق بكيفية إضافة الفيلم الأسـود Film Noir كأسـلوب لا كنوع، وهذا التباين يتعامل مع ظاهرة تقع فى مكان ما بين المقـولات البلاغيـة التى يراها روهدى ضرورية والتعريف السائد للنوع. وبالمثل يوضح النموذجـان النقديان لماك دوجول وطومبسون كيف أن النوع ليس مقـصورا علـى الأفـلام الروائية الهوليوودية، بل إنه قد يشمل أفلاما تسجيلية وتجريبية، عـلاوة علـى أفلام التحريك ـــ وهى حدود قصوى فيما يتعلق بعلاقة السينما بالواقع ـــ فى حين يظلان يثيران المزيد من الأسئلة حول الأسلوب والمعنى والتصنيف.

مقالات إضافية للفصل الثانى

(لمزيد من الاطلاع)

Bordwell, David "Dimensions of Film Genres," 1972 Oberlin Film Conference:Slected Essays and Discussion Transcriptions, Vol. 11, Chistian Koch and John Power, eds. Printed at Oberlin College.

Buscombe, Ed. "The Idea of Genre in the American Cinema," Screen, Vol. 11, no. 2, (1970.

Durgnat, Raymond. "The Falmily Tree of Film Noir," Cinema (U.K.), no. 6/7 (August 1970).

Higham, Charles; Joel Greenberg. "Black Cinema," in Hollywood in the Forties.

London: A. Zwemmer Ltd., and New York: A. S. Barnes & Co., 1968). (Each chapter treats a genre or cycle from the time.)

Jarvie, I.C. "The Western and Gangster Film: The Sociology of Some Myths," in Movies and Society. New York: Basic Books, Inc., 1970. (Includes an extensive bibliography of approximatedly 200 pages.)

Kaminsky, Stuart M. American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film. Dayton, Ohio: Pflaum-Standard, 1974.

Kitses, Jim. "Authorship and Genre: Notes on the Western," Introduction to Horizons West. Bloomington and London: Indiana University Press, 1969.

Louvre, Alf. "Notes on a Theory of Genre," Working Papers in Cultural Studies, no. 4 (Spring 1973). Published at Center for Contemporary Culture Studies, University of Birmingham.

Rohdie, Sam. "Style, Rhetoric and Genre," B.F.I Seminar Paper, (March 1970).

Ryall, Tom. "The Notion of Genre," Screen, Vol 11, no. 2 (1970).

Schein, Harry. "The Olympian Cowboy," The American Scholar,Vol. 24 (Summer 1955).

Schrader, Paul. "Yakuza-Eiga," Film Comment, Vol. 10, no. 1 (September 1970).

Sontag, Susan. "The Imagination of Disaster," Against Interpretation. New York: Farrar, Strauss and Giroux, Inc., 1965.

The Hollywood Cartoon. Special issue of Film Comment, Vol. 11, no. 1 (January-February 1975).

Wallington, Mike. "Auteur and Genre: The Westerns of Delmer Daves," Cinema (U.K.), no. 4 (Oct. 1969).

"The Italian Western," Cinema (U.K.), no. 6/7, (August 1970).

White, Dennis. "The Poetics of Horror," Cinema Journal, Vol. 10, no. 2 (Spring 1971).

Whitehall, Richard. "The Heroes Are Tired," Film Quarterly, Vol. 20, no. 2 (Winter 1966-1967, on western heroes).

دوائر وأنواع

ريتشارد جريفيث

فى بيانه عن ثلاثة أنواع أو دوائر منذ أوائل الثلاثينيات ـ وهى أفلام رجال العصابات، وأفلام الاعتراف **Confessional**، وأفلام الموضوعات المحلية الجارية **Topical** ـ يسعى ريتشارد جريفيث فى المقام الأول إلى استكشاف العلاقة بين كل سلسلة من هذه الأفلام ووضعها التاريخى، وبالتحديد علاقتها بالسنوات الأولى من الكساد الاقتصادى. وهو يحاول التدليل على أن كل حالة فى هذه الأنواع: "أصبحت مرآة للسخط الخفى على البنية الاجتماعية الأمريكية" التى ظهرت فى تلك الفترة (ومن الباعث على الاهتمام أن هذه الفكرة بالتحديد هى جوهر كتاب باربارا ديمنج **Barbara Deming** عن سينما هوليوود فى الأربعينيات، والمعنون "الفرار بعيدا عن نفسى" **Running Away from Myself**، وهى فكرة تراها شاملة بدرجة كبيرة ومنتشرة إلى ما وراء حدود الفيلم الأسود). وهذا النقاش الذى يجريه جريفيث وديمنج يقدم تصويبا مفيدا للرأى القائل أن هوليوود كانت، جوهريا، هاربة من الواقع بالاستغراق فى اللهو والخيال، أو وطنية على نحو صريح أثناء الكساد والحرب العالمية الثانية (على الرغم من أن الأفلام، كما يشير جريفيث ذاته، كادت أن تكون أفلاما ثورية).

وإصرار جريفيث على أن تأثير هذه الأفلام كان تراكميا، وأن الضغط السياسى استخدم لحظرها، يثير أسئلة معقدة عن علاقة السينما بالمجتمع، وهى أسئلة تتجاهلها عمومًا الدراسات عن المخرج المؤلف. وعلى عكس ذلك يقدم التعليق النقدى لجريفيث مفاتيح قليلة لحل ألغاز الاختلافات النوعية بين الأفلام التى تعالج التيمية أو الموضوع ذاته. ولنذكر، على سبيل المثال، ما يتعلق بفيلم

أحداث محلية، صنع عام ١٩٣٤، يتناول "استغلال الهنود الأمريكيين والقتل الوحشى"، ويعبر عن الموضوع بأسلوب ساحر، ولكن على الرغم من أن الفيلم أدرج فى قائمة يضمها الغلاف الخلفى لكتاب الناقد المؤلف آندرو ساريس المعنون "السينما الأمريكية" إلا أن اسم مخرج الفيلم وهو آلان كروسلاند Alan Crossland لم يرد فى أى مكان من الكتاب. هنا تصبح النوعية الحقيقية للفيلم مفقودة فى المنطقة المتنازع عليها بين منهجيتين. كما أن غياب الاعتبارات الأسلوبية فى بيان جريفيث النقدى[١]، وتجاهل اعتبار الفيلم جزءًا من التاريخ فى معظم التقديرات النقدية عن سينما المؤلف، يعدان معًا قيدًا منهجيا غير ملائم ولا ضرورة له.

بتقديمه لبيان نقدى عن مجموعات مبكرة من الأفلام الناطقة، وبمحاولته ربط السينما بالمجتمع، يمس جريفيث قضايا حاسمة، لا تزال قيد البحث، تتعلق بكيف يشرع المرء فى تقديم بيان نقدى بنجاح. وأخيرًا، فإن تقييمه لـ"روح العصر" أو مناخ الرأى العام، فى أمريكا أوائل الثلاثينيات، هو تقييم وثيق الصلة بالطبع بالزمن الذى كتب فيه (عام ١٩٤٩). وفى حين أنه قد يبدو طريفا من ناحية، إلا أنه من ناحية أخرى يعتبر مصدرًا قيّمًا للتوثيق التاريخى بما فيه من صواب شخصى.

* * *

تحدد الطريق إلى المستقبل بدائرة أفلام رجال العصابات التى تلت متأخرة "دراما فنجان الشاى" Tea cup drama عام ١٩٣٠. وأصبحت الأفلام التى كانت تعبر دراميا عن حياة وموت مجرمى عصر الآلة مألوفة، منذ معالجة جوزيف فون ستيرنبرج Josef Von Sternberg الأولى للأشخاص سيئى السمعة فى شيكاغو فى فيلمه "عالم المجرمين" Underworld (١٩٢٧). وهذا الفيلم الممتع لذوى الثقافة الرفيعة وكذلك فيلم لويس مايلستون Lewis Milestone "الخدعة" The Racket (١٩٢٨) أصبح كلاهما مثلا على المعالجة الذاتية للجريمة، حسبما ساعدت التقنية الصامتة، بطبيعة الحال، مخرجى تلك الفترة. وقد نقل قدوم الصوت التشديد من

العقلية الإجرامية إلى السلوك الإجرامى، وعزز العناصر العنيفة فى قصة الجريمة. كما أن الإضافة المجردة للصوت المسجل فى حد ذاته زادت وبدرجة هائلة من التأثير الفيزيقى لفيلم رجال العصابات. فالدمدمة المرعبة للبندقية الآلية، وزعيق الكوابح (الفرامل)، وفرقعة إطارات السيارات كانت جميعها مثيرات حسية، تساوى فى تأثيرها التشويق الأرعن الذى طورته التقنية الصامتة الاستبطانية.

الأمر الأكثر أهمية أن الصوت جلب إلى أفلام الجريمة تلك التفاصيل المعززة التى حددت هوية عالم المجرمين، بوصفه جانبا مألوفا فى الحياة الأمريكية المعاصرة. وأفلام رجال العصابات الناطقة كتبها صحفيون، وكُتاب مسرح، ومراقبون محنكون خبروا عالم المدينة الكبيرة وحمأته عن قرب. فكتّاب مثل مورين واتكنز، وبارتليت كورماك، ونورمان كرازنا كتبوا جميعًا مسرحيات عن رجال العصابات قبل أن يذهبوا إلى هوليوود. وكان جون برايت والراحل كوبيك جلاسمون مراسلين صحفيين فى شيكاغو. وأضاف هؤلاء الكتاب إلى رجال العصابات، باعتمادهم على معرفتهم بخبايا الأمور، مُلاك نوادى الليل مبتزى الأموال، والباحثين عن الذهب، والبغايا، و"الناطقين بلسان الحكومة"، والتابعين الأمناء جيدى التسليح (الحراس الشخصيين ــ م)، والمتملقين الأذلاء المغفلين. وبدأت أفلام فرادى فى استكشاف التفاصيل النابضة بالحياة لعالم المشبوهين، وتصوير الطرق الإجرامية البارعة وغير المألوفة. وكانت الميلودراما العنصر الرئيسى لتلك الدائرة من الأفلام، ولكن عندما سيطر الكتّاب بصورة متزايدة على أفلام رجال العصابات فى عامى ١٩٣٠، و١٩٣١ شكلوا "موزاييك" وثائقيا، وبانوراما للجريمة والعقاب فى مجتمع غير مستقر. وفيلم جورج هيل George Hill "المنزل الكبير" The Big House (١٩٣٠) عرض السجن بوصفه مكان تفريخ للجريمة. وتعقب فيلم "القيصر الصغير" Little Caesar (١٩٣٠) صعود قاطع طريق إلى موقع الحاكم الفعلى لمدينة حديثة، يوقع الرعب فى قلوب رجال الأعمال ويشل حركة رجال الشرطة. وكان فيلم "الستة الغامضون" The Secret Six (١٩٣١) صريحًا بدرجة مساوية فى وصف الوسائل التى يتبعها عضو لجنة

أمن أهلية، فى محاربة الجريمة المنظمة، حين فشل القانون فى تحقيق ذلك. وأفلام رجال العصابات الكبيرة والأخيرة فى هذه الدائرة أبرزت بوضوح الحقيقة الطارئة، وهى أن رجل العصابات أصبح بطلاً شعبيا لأن أحد المجرمين المحترفين استطاع أن يحقق نجاحًا فى فوضى الكساد الاقتصادى فى أمريكا. وفيلم "المال السريع" Smart Money (١٩٣١) وكذلك فيلم "الملايين السريعة" Quick Millions (١٩٣١) جعلا أبطالهما يحاولون إقناعنا بأن الإنسان يصبح غبيا إذا اشترك فى مشاريع شرعية حين يكون من الواضح أن طرق "البزنس" المتورطة فى الجريمة تغل أرباحًا أكثر بكثير.

والفيلم الأكثر استثناء من بين كل تلك الأفلام هو "العدو العام" The Public Enemy (١٩٣١)، الذى روى القصة المشهورة آنذاك عن صعود وسقوط رجل عصابات باعتبار بيئته الاجتماعية. والشخصية الرئيسية فى الفيلم (جيمس كاجنى) تنتقل كما لو أنها مسيرة بالقدر وبالهلاك الحتمى لأولئك المولودين فى الأحياء الفقيرة القذرة المكتظة بالسكان. وفى هذا الفيلم تحدَّت سيرة الحياة الخاصة لمجرم شكل الحلقات episodic form العتيق وغير الناجح عمومًا، لإظهار كل مرحلة من مراحل تكوين روح البطل بالتفصيل. وكصبى، وشخص متوسط القدرة مشغول بتوافه أسرته التى تنتمى إلى الطبقة الوسطى، يواجه بمثيرات شوارع المدينة، حيث كل بهو وقاعة للبلياردو بمثابة دعوة مثيرة وخصوصا لصبى بالغ على حافة الرجولة. فهناك عازف بيانو فى قاعة بار يعلم صبية مراهقين أغنيات بذيئة، ويقومون هم بدورهم بسرقة محافظ النقود، ويودعونها لديه وكأنه "مخزن سلعهم المسروقة". واللصوص الصغار وكذا التابعون لأحد رجال السياسة فى المنطقة المجاورة يراقبون باستحسان ارتقاءهم من اللصوصية الصغيرة إلى السرقة المنظمة لمتاجر الفرو، وارتقاءهم أخيرًا إلى المنجم الأضخم ثراء من بين كل شىء، والمتمثل فى خطط ابتزاز المال بالتهديد أو الإيذاء. ويبدو الأمر وكأنهم ذهبوا إلى مدرسة، واجتازوا بعد تدريب صارم امتحانات القبول. وحيواتهم كأفراد بالغى سن الرشد مفصلة بواقعية، جديدة من نوعها على الشاشة.

وتحت وطأة خطر رجال العصابات المنافسين، الأشد من وطأة رجال الشرطة، يتنقلون بصعوبة من سكن إلى آخر، وبيئاتهم مترفة وقذرة في الوقت نفسه، ونساؤهم هن مجرد إناث لا أكثر. وقرب نهاية الفيلم يعبر كاجنى عن ضجره من عشيقته الأخيرة بقذف ثَمرة جريب فروت فى وجهها. وفيما بعد بدقائق قليلة ترسل جثته الملوثة بالدم إلى بيت أمه، حيث تلقى أمام عتبته كما لو أنها المقنَّن اليومى من اللحم.

كانت أهداف برايت وجلاسمون فى هذا الفيلم، وبلا شك، أهدافا اجتماعية؛ ولكن ردود أفعال الجمهور كانت رومانسية غالبا، فالشابات من البنات تمنين أن تُقذف وجوههن بثمرة جريب فروت، وأصبح الأبطال الأجلاف ولا أقول الساديين، المتمثلين فى شخصى كاجنى وكلارك جيبل، المثل الأعلى الظريف عند الرجال والنساء على السواء. وكانت دائرة أفلام رجال العصابات، التى يتزايد فيها ترويع النفس بدرجة أكبر مع كل فيلم جديد، تحقق نجاحًا فى اجتذاب الجمهور مشترى التذاكر طوال السنوات الأولى من الأفلام الناطقة. ولكن إن كان الجمهور عمومًا لم يتراجع أمام البالوعة المفتوحة، إلا أن رائحتها أزعجت الأنوف الأكثر رقة. فنساء الثورة الأمريكية، ورابطة المحاربين القدماء الأمريكيين، وحشد من نوادى النساء ونوادى رجال الأعمال التى تدير الآلة الضخمة لحياة المجتمع، كرهوا جميعًا هذا التركيز على "عار أمريكا". ولفتوا الأنظار بصدق إلى استسلام الجمهور عاطفيا لأفلام رجال العصابات، وإلى تمنيه أن يعيش حياة رجال العصابات المسرفة فى العنف والإثارة. ولم يكن مجديًا ما أعلنه مكتب هيز(١) Hays office وهو أن أفلام رجال العصابات هى مجرد دروس مُعارِضة مروِّعة، وتفسيراتها الأخلاقية كانت دائمًا وتقريبًا واضحة ومميزة. أما بالنسبة للرؤساء المدنيين فى المدن الصغيرة، فقد بدت الأفلام فى نظرهم بالغة الكآبة وكريهة وغير وطنية بدرجة ما أو بأخرى. إن الجانب الأعظم من دخل السينما الأمريكية يأتى من المدن الصغيرة. ولكن هوليوود كانت قد استسلمت، وكان فيلم رجال العصابات فى ربيع عام ١٩٣١ منتجا رئيسيا، ولكنه قبل بداية العام التالى كان قد غاب عن الشاشة.

وقد سجل اختفاؤه أول مثل على مفارقة، ابتليت بها صناعة السينما منذ ذلك الحين. فحين تكتسب "تيمة" قصة شعبية بدرجة كافية عند عامة الجمهور، فإن هذه الشعبية تتيح بناء دائرة كاملة من الأفلام حول التيمة نفسها. ولكن "التيمة" ذاتها تصبح بغيضة عند الشريحة العليا من الطبقة الوسطى، التي رغم كونها تشكل نسبة صغيرة من زبائن الأفلام إلا أنها مؤتلفة ومترابطة. وعلاوة على ذلك، إن كان شباك تذاكر دائرة معينة من الأفلام يضمن استمرارها، فإن الجمهور يتخلى عن دعمها بهجر شباك التذاكر استجابة لجماعات الضغط. وحتى الآن فإن محاولات ضبط أو إرشاد الذوق العام نادرًا ما تكون ناجحة تمامًا إذا ما كانت متعارضة مع روح العصر. وقد اختفى فيلم رجال العصابات كنسخ مكررة، ولكن تأثيراته ظلت باقية. فأفلام الجريمة جلبت إلى الشاشة العادة الخاصة بمعالجة مضفى عليها روح الطبيعية. وكان الإسهام المعروف تمامًا لهذه الأفلام هو سرعة جديدة في التتابع (السرد الفيلمى)، ارتقت بها بعيدًا عن كآبة حوار المسرحية المصورة. وفى الأفلام التى تدور حول حوادث القتل والمطاردة والقبض على المتهمين أصبح الكلام سريعًا وبليغًا. وامتزج الحوار الموجز بالإيقاع المتقطع Saccato rhythm لأفلام مبنية على الحركة بهدف إحداث تأثير مفعم بالحيوية. وفى عام ١٩٣١ قال نوربرت لَسْك عن فيلم "المال السريع": "كل كلمة لها قوة عنوان مقال فى جريدة".

وبمجرد أن تعلم المخرجون والكتاب أن الكلام ليس مطلوبا لنقل القصة بدأوا فى استخدامه كعنصر مساعد فى المناخ العام للفيلم. والتعبير الشهير لإدوارد. ج. روبنسون: "ولهذا فإنك تستطيع غرفه بسخاء، ولكنك لن تستطيع تناوله" كان أحد التعبيرات الكثيرة التى أدخلها فيلم رجال العصابات فى التداول العام. وتبنى حوار الشاشة أسلوبا اصطلاحيا وجيزًا (واضح العبارة) idiomatic Crispness على ألسنة كاجنى، جوان بلونديل، روث دونيللى، ماجورى رامبو، شستر موريس، آلين جينكنز، واين هايمر، وجميعهم ممثلون بارعون جدا جاءوا من برودواى.

عند نهاية عصر فيلم رجال العصابات، كانت الشاشة مزودة بفيلق من الممثلين ذوى الفعالية، الذين قدمت تعبيراتهم الموجزة الرائعة للجمهور إحساسًا

بالألفة مع خلفيات أحداث بعيدة عن حياته عادة. وأوجدت دائرة الأفلام هذه مهمات للكُتاب، الذين كانت معرفتهم بالجانب الأسوأ فى الحياة الأمريكية مستمدة من الخبرة، كما كانت هذه الخبرة واضحة وموجهة. وقبل كل شيء، عودت دائرة الأفلام هذه الجمهور على مشاهدة الحياة المعاصرة فى تناولها من وجهة نظر نقدية. وباستثناء فيلم "العدو العام" تجنبت أفلام رجال العصابات تتبع الخلفيات الاجتماعية للجريمة. حتى استنزافها للتفصيلات الطبيعية، كان فى واقع الأمر تعبيرا ضمنيا عن مسئولية أحياء الفقراء، ومن ثم المجتمع، عن الجريمة غير الخاضعة للسيطرة فى القرن العشرين. وربما فرض هذا التضمين البغيض، وبدرجة أكبر من خطر توليد فيلم الجريمة ذاته للمجرمين، قرار المقاطعة لفيلم رجال العصابات من جانب النوادى المدنية فى المدن الصغيرة.

غير أنه كان قد فات الأوان للعودة إلى الوراء. فالموقف النقدى الجديد بالإضافة إلى التتابع السريع والحوار الاصطلاحى idiomatic dialogue، والأداء التمثيلى المضفى عليه صفة الطبيعة ظلت جميعها خصائص للفيلم الناطق. وكانت العنصر الجوهرى فى حكاية الاعتراف، التى تشكل الدائرة السينمائية التالية، وأحد أكثر الاتجاهات الدالة فى التسلية الشعبية، منذ تعميم معرفة القراءة والكتابة وحق الاقتراع.

حكاية الاعتراف confession tale هى الخَلَف المباشر لقصص الخادمات، التى أصبحت عاملاً ثابتًا فى الأدب الشعبى الأمريكى والإنجليزى منذ عهد ريتشاردسون، وهى الآن نوع قائم بذاته فى حقل المجلات الأمريكية (قصة حقيقية، اعترافات حقيقية، رومانسيات حقيقية، حياة حقيقية، حب حقيقى). وهذه القصص الفجة كانت معدة أصلاً للوفاء برغبات بائعات المحلات والخادمات. واكتسبت على الشاشة قبولا جماهيريا أكثر اتساعًا. فقد كانت ردا على خيبة أمل امرأة الطبقة الوسطى، التى أصابتها الحضارة الصناعية بميل إلى الترف والمغامرة، والتى رأت أنه لا سبيل لإنجاز أيهما فى كساد الثلاثينيات الاقتصادى إلا بالتجارة بغريزتها الجنسية. غير أنها احتاجت أيضًا إلى الوازع الأخلاقى، وحلّت الصيغة السينمائية

تقريبا هذا الصراع. فقد تعلمت وهى تشاهد هيلين تويلفتريز Helen Twelvetrees فى فيلم "ميللى" Millie (١٩٣١) أن من تقبل المال وحجرة فوق السطح من رجل ترجع ذلك إلى كونها "وثقت" بأنه يفعل معها الشيء الصحيح. فهل يكون خطؤها لو أنه تحول إلى وغد، وأنها كانت مجبرة على الدخول فى حياة الخطيئة المترفة من خلال فقدها لسمعتها؟

أجابت ميس تويلفتريز بالنفى، وبرهنت على موقفها بالدموع التى ذرفتها على طهارتها المفقودة. غير أن ندمها كان محزنا أكثر مما ينبغى. فاللعبة من الصعب أن تكون جديرة بطلب الصفح، إذا كنت مضطرا للصراخ بأنك قد ربحت منها الكثير. وطريقة ميس بينيت فى تحقيق الهدف ذاته كانت تعيد، إلى حد كبير، تأكيد هذه النقطة. فى كل فيلم من خمسة أفلام هى: "الطين المشترك" Common Clay (١٩٣٠)، "مولود للحب" Born to Love (١٩٣١) "القانون العرفى" (غير المكتوب) Common Law (١٩٣١) "المرتشى" Bought (١٩٣١)، "الطريق الأسهل" The Easiest Way (١٩٣١) أُغريت ميس بينيت من جانب رجل غنى تركها بعدئذ لمصيرها. وبدلاً من البكاء على طوار الطريق، قاتلت بذكاء دفاعا عن رجلها، حتى فازت أخيرًا بدبلة الزواج. (فى كل الحالات، كان الرجل مرغوبا جسديا، بالطبع، فضلاً عن كونه غنيا). وميس بينيت، الواضحة المعالم، العنيفة، واسعة الحيلة، كانت غير قابلة للتصديق ككاتبة اختزال أو بعملها كنموذج لفنان، ولكن بسبب هذا التفوق الفعلى على النمط برهنت سجاياها على التفاوت الشعبى الواضح فى صيغة الاعتراف.

حكاية الاعتراف الأصلية فى الأدب الشعبى قامت على الأقل بأداء خدمة زائفة للمبادئ الأخلاقية البرجوازية، كما فعلت الأفلام الصامتة فى تحويلها للقصص المشابهة. ولكن عندما هبط الخط البيانى لـ"البزنس" أصبحت التبريرات العقلية لسلوك البطلة روتينية وفانتازية على نحو تدريجى. وفى خريف عام ١٩٣٢، وهى اللحظة الأشد كآبة والأشد تهورًا فى الكساد الاقتصادى، لخصت ثلاثة أفلام دائرة حكاية الاعتراف. فيلم "الغادر" Faithless نجد فيه تلُّوله بانكهيد

Tallulah Bankhnead تتسكع فى الشوارع كمومس، من أجل الحصول على الطعام والدواء لزوجها المريض. وفى فيلم "اعتبرها جلفة" Call her Savage تتسكع كلارا بو فى الشوارع كمومس لتجلب الغذاء والدواء لطفلها المريض. وفى "فينوس الشقراء" The Blonde Venus تصبح مارلين ديتريتش عشيقة رجل غنى لتحصل على المال لكى ترسله إلى زوجها، الذى يعالج فى فيينا من التسمم بالراديوم. وحين يكتشف الأخير مصدر المال ويتخلص منها، تعود مجددًا إلى التسكع فى الشوارع ممسكة بابنتها ذات السنوات الست. إن نوربرت لسك Norbert Lusk، الناقد الأشد ذكاء من بين النقاد المشهورين، فى متابعته النقدية لفيلم "الغادر" يشير إلى تآكل الأخلاقيات التقليدية بقوله: "تغادر فتاة أخرى منزلها وتتسكع فى الشوارع كمومس، وباستخدام التعبير العتيق الجدير بالثقة تغرق فى بالوعة مجارى، ولكن ما هى حكايتها؟ إن زوجها يعيدها حين يسمع ما يدور حولها، وبإبداء ملاحظة بارعة ومهذبة يمس الموضوع برفق بعيدًا عن أية وخزة عار قد تكون باقية لديه، مبرهنا من جديد على أن ما يؤخذ فى الاعتبار ليس ما تفعله، بل ما تستطيع فعله دون التعرض لعواقب وخيمة. وفى هذه الحالة تبذل الزوجة الشابة أقصى جهد للحصول على كسب غير مشروع لكى تسدد فاتورة طبيب زوجها. وحين تعترف بذلك، فإن سلوكها لا يغتفر فحسب، بل ينال إطراءه على نبل أخلاقها. إن المرء يتساءل: أى نوع من الأبطال يقدمونه لنا على الشاشة هذه الأيام؟".

البطل فى حكاية الاعتراف لم يكن له كثير من الأهمية. وكان فى أحسن الأحوال يقوم بدور أشبه بنزول الإله من الآلة deux ex machine (حيث تحل التعقيدات الدرامية بطريقة مصطنعة، عن طريق إقحام قوى خارجية أو غيبية دون تمهيد ــ م)، أى البطل الذى يصل عند نهاية الفيلم، ليقدم الحب والاحترام إلى البطلة الممزقة بفعل تجارتها بغريزتها الجنسية. وهناك فيلم واحد فقط، هو "سوزان لينوكس" Susan Lennox (١٩٣١)، والذى قامت ببطولته جريتا جاربو، قدم معالجة أمينة لرد فعل رجل تجاه مومس فى دور البطلة. حيث تنفصل ميس هيلجا،

التى قامت جريتا جاربو بأداء دورها، عن حبيبها، وتفقد سمعتها بالأسلوب المعتاد، قبل أن تقابله من جديد. ولكن لو Lo، البطل، بدلا من أن يستقبلها بترحاب، يتعذب بسقوطها، ومن ثم لا يستطيع أن ينسى ما كان أو يغفر لها. ولمُّ شملهما المنتظر عملية ميئوس منها، ومحاولة أخيرة لحب لا يمكن أن يكون مشبعًا. بيد أن فيلم "سوزان ليندكس" كان إعصارا. فالتيار الرئيسى تدفق بثبات فى اتجاه التمجيد الصريح لفلسفة النساء الباحثات عن فرص تحسين مكانتهن الاجتماعية. وبحلول العام الثالث من الكساد، فإن الاستقلال الاقتصادى للمرأة، المكتسب حديثًا جدا، والذى كان الإبقاء عليه محفوفًا بالمخاطر إلى حد بعيد، انهار بالكامل تقريبًا، وارتدت النساء إلى الوضع الأنثوى السحيق. وفى عالم العرض والطلب القاسى لم يكن لديهن ما يبيعونه سوى الجنس.

بالتقاليد الراقية لفن شعبى أصبحت الشاشة كاهن الاعتراف الذى يمنح النساء الغفران. والبطلة البائعة هى ذاتها، كانت كائنًا لا يمكن تصديقه، سواء من حيث التصور، أم كما تتجسد فى صور ساحرة على يد جوان كروفورد، أو نورما شيرر، أو باربرا ستانويك، غير أنها ربطت بحيوات مشاهديها بالحوار الاصطلاحى الوجيز وبالشخصيات الثانوية الواقعية، وبرسم صورة للحياة المعاصرة، رسخها الصوت كخلفية لفيلم الاعتراف. وكلما ابتعدت مغامراتها السينمائية كبطلة عن خبرات نماذجها الأولية Prototypes الفعلية، أصبح من الصعب عليها التقيد بالمثل العليا القديمة. ورغم ذلك فهى لم تتخل عنها بروحها، بل مازالت راغبة فى الثروة والرجل والقابلية للاحترام. ولكن الحياة فى ظل الكساد علمتها الاضطرار إلى التضحية إن كانت ترغب فى الحصول على أى شيء. وكانت الصراحة المتزايدة فى الأفلام التى تدور حولها صدى ليأسها المتشائم. وكان هذا الصدى، فى البداية، دلالة ثانوية فحسب. ولكن مع نهاية عام ١٩٣٢ تعالى ضجيجه من كل جزء فى فيلم الاعتراف.

فى عام ١٩٣٠ أعلن داريل زانوك، بعد توليه رئاسة الإنتاج فى شركة إخوان وارنر، أن الأفلام التى سوف تنتجها ستوديوهاته ستكون منذ ذلك الحين

فصاعدا وبقدر الإمكان قائمة على الأخبار الفورية Spot News. وهذه السياسة، التى أوحى بها نجاح أفلام رجال العصابات فى التعبير دراميا عن العناوين الرئيسية فى الصحف وفق الذوق الشعبى، نتج عنها فيلم الموضوعات أو الأحداث المحلية الجارية topical film، والذى كان اختصاص شركة وارنر لعدة سنوات، وقلدته ستوديوهات كبيرة أخرى. وعلى ما يظهر فقد كان القصد من هذه الأفلام "المستندة إلى الأخبار" ألا تقوم بما هو أكثر من الرسملة القائمة على الاستفادة ماليا من موضوعات الشئون الجارية، وربما بالإضافة إلى ذلك قليل من العظات الأخلاقية. ولكن مع نشأة النموذج المحلى، وازدياد جسارة الكتاب، والأداء الأكثر دقة للممثلين فى تعبيرهم عن الشخصيات، أصبح فيلم الأحداث المحلية الجارية، مثله مثل دائرتى الأفلام الأخريين اللتين سبقتاه، مرآة للسخط الخفى على البنية الاجتماعية الأمريكية التى ظهرت ببطء أثناء سنوات الكساد.

أما الأفلام الفرادى (التى لا تنتمى لدوائر) فقد كانت فى عمومها غامضة ومراوغة؛ وهاجمت حالات خاصة ولكنها ضربت صفحًا عن النظام ككل، وكان تعبيرها مباشرًا بالفعل. وكثيرًا ما أصبحت نغمتها الانتقادية تحت ستار الكوميديا. وقد صوَّر فيلم "الحصان الأسود" The Dark Horse (١٩٣٢) الآلية الأمريكية للعمل على إنجاح مرشح فى الانتخابات، بتعبيرات مألوفة لدى المواطن. فالمرشح الغبى لمنصب الحاكم، وهو شخص أخرق قادم من الريف، أداة فى يد مدير حملته الانتخابية، الذى قام بتصويره فوتوغرافيا فى ملابس صيد الأسماك، وصوَّر فيلمًا إخباريا عنه يمنح فيه خرقة زرقاء كهدية لكل ثور فائز، وينصَّب رئيسًا شرفيا لقبيلة من الهنود. وقد صُرِّح بعرض الفيلم أثناء الحملة الانتخابية للرئاسة عام ١٩٣٢، بوصفه هجاء مماثلا لفيلم "الرئيس الوهمى" The Phantom Prisident. وكلا الفيلمين صور العمل السياسى بوصفه خدعة، فالموظفون العموميون منافقون، والناخبون بلهاء قابلون للرشوة ولأن يُشتروا بالمداهنة والوظائف الحكومية. وبمسحة مشابهة لمزج الجد بالهزل حاول فيلم "المتحدث باسم الحكومة" The Mouthpiece (١٩٣٢) إثبات أن المحامين يطلبون أجورًا عالية، وأنهم حصن

الجريمة المنظمة، فى حين أرَّخ فيلم "المحكمة الليلية" Night Court (١٩٣٢) الأعمال الشريرة لقاضٍ مبتز. وفى أفلام "صحيفة الفضائح" Scandal Sheet (١٩٣١)، الصفحة الأولى The front page (١٩٣١)، مباراة نهائية خمسة نجوم Five Star Final (١٩٣١)، يرتكب المراسلون الصحفيون أية جريمة تقريبًا للعثور على حكاية. وأفلام "هل وجهى أحمر؟" is my face red (١٩٣٢)، "مضبوط يا أمريكا" Okay America (١٩٣٢)، "حدث سعيد" Blessed Event (١٩٣٢)، وهى أفلام مبنية على مآثر والتر وينشيل تصف صعود صحفى كاتب عمود، أصبح ثريا عن طرق إفساد سمعة الآخرين. وبرغم ذلك يقدم له الرأى العام عظيم الاحترام. وفيلم "الكل أمريكان" All-American (١٩٣٢)، وكذلك فيلم "راكس المخادع" Rackety Rax (١٩٣٣) سرد كلاهما قصة الاحتراف، الذى غزا لعبة كرة القدم، وعبر ضمنيا عن أن الرياضة الأمريكية، التى تشكل إحدى ركائز تقاليدنا، كانت خدعة ككل شىء آخر. أما فيلم "جنون أمريكى" American Madness (١٩٣٢) فقد أحاط المضاربين خائبى الرجاء علمًا بأن الأعمال المصرفية لعبة احتيال ينتزع فيها مال الضحية بعد كسب ثقته. واستكمالاً لصورة فساد طبقة رجال الأعمال والمهنيين قام ريتشارد بارزيمليس Richard Barthelmess ذو الفكر الجاد بعمل ثلاثة أفلام تتسم بضمير حى، أنعمت النظر فى مآزق الفقراء، كما تتضح فى كثير من المشكلات مثل نظام المشاركة فى زراعة الأرض فى فيلم "كوخ وسط حقول القطن" Cabin in the cotton (١٩٣٢)، والإفساد الروحى الناتج عن البطالة فى فيلم "أبطال للبيع" (فى أوكازيون) Heroes for Sale (١٩٣٣)، واستغلال الهنود الأمريكيين فى فيلم "المذبحة" Massacre (١٩٣٤).

كانت الغالبية العظمى من أفلام الأحداث المحلية الجارية مجرد لقطات فوتوغرافية للحياة الأمريكية. وفيلم "إننى هارب من عصابة موثقة بسلسلة واحدة" (١٩٣٢)، وهو المثل الأعلى الممجَّد للدائرة، يعالج على نحو مباشر المساوئ الاجتماعية، غير أنه لم يُنتج فيلما يحوى مثل عدم المساومة هذه ما لم يقيد نفسه

داخل مجال ضيق جدا مثل وحشية سجن. فالفيلم المعتاد تجنب الهجوم الاجتماعى المباشر. وكان عرضه لاضطرابات أمه (بوصفها وحدة سياسية خاضعة لحكومة) واقعيا على نحو يدعو إلى الإعجاب، ولكنه كان ينهى دون نتيجة. وكان المتفرج يترك ليقرر بنفسه ما إذا كان مثال التفسخ الاجتماعى الذى شاهده نموذجيا أم أنه حالة منفصلة. ورغم ذلك نجحت أفلام الأحداث المحلية الجارية فى التعبير عن اتهام شامل لأمريكا الكساد، وذلك لأن أثر تلك الفترة كان تراكميا. وعناوين أفلام مثل "من الصعب أن تكون مشهورًا" It's Tough to be Famous، "الحب خدعة" Love is a Racket، "جمال للبيع" (فى أوكازيون) Beauty For Sale تجعلنا نتساءل أثناء العام الثالث من الكساد: ما الذى لم يكن خدعة؟، ومن ذا الذى استطاع ألا يشترى؟ ـ لا شىء، ولا أحد هكذا أجابت أفلام الأحداث المحلية الجارية، التى وجدت قصة دنيئة وراء كل عنوان رئيسى فى صحيفة. وقوة هذه الأفلام كدائرة تكمن فى أن القصة كانت حقيقية بالفعل، وأن جمهور المشاهدين على دراية بها. إن المبدأ الأساسى القديم للفردية: "اعمَل وادخر" نجح بفضل شعار "كل شىء يمر"، وكان النجاح فى البزنس والحب ما يزال هدف الإرادة الأمريكية، ولكنك فى أيامنا هذه تستطيع الحصول عليه بأية طريقة دون التعرض للمساءلة. ولم لا؟ فكل إنسان يفعل ذلك.

فى السنوات الأربع الأولى، التى تزامن فيها الكساد وظهور الصوت، قارب الفيلم الأمريكى بقدر جرأته الحياة الواقعية. كما أن تقنية الصوت ووجهة النظر المتغيرة للمشاهد أوجدا لهجة أمريكية مميزة وشخصيات واقعية ومواقف معاصرة فى قصة الفيلم. ولكن على الرغم من أن أفلام رجال العصابات، وأفلام حكايات الاعتراف، وأفلام الأحداث المحلية الجارية قد حاكمت المجتمع الأمريكى ووجدته دون المستوى المطلوب، إلا أن هجومها كان سلبيا. ولم يكن لديها برنامج بناء. والواقع، أن موقفها الانتقادى كان توقًا شديدًا للأيام الخوالى الماضية التى أنتج فيها العمل ثروة، وحين كان هناك مكان للراحة وفرصة لكل شخص. لقد كانت تلك الأفلام رد فعل انعكاسى، لاواعٍ ليأس أمة.

فى مناخ الهذيان الذى اتسمت به الشهور الأولى من إدارة روزفلت ضعف الموقف الانتقادى للأفلام الناطقة، والذى كان يتشكل على نحو بطيء. فقد شرع الرئيس فى استخدام سحره للتأثير فى عقول الناس، وتطلّع البلد إليه من أجل معجزات، لأنه كما بدا أن المعجزات وحدها هى القادرة على الإنقاذ. وكانت "الثقة بالنفس" هى الشعار الذى طرحه فى مواجهة اليأس، وانتشر نوع من حُمى الثقة على امتداد البلاد. وعبرت الأفلام عن هذه الثقة على الفور. وكانت هوليوود، أيضًا، مرهقة من ذعر الكساد والصراع. وتعاون المنتجون بحماس مع الحكومة الجديدة، وبذلوا أقصى جهودهم لاسترداد الثقة، بإنتاج أفلام تصادق على حركة الانتعاش القومية، وأساليب أخرى من البرنامج الجديد New Deal، لإعادة الحيوية إلى الاقتصاد. وقد استخدم فيلم "التطلع"، Looking Forward (١٩٣٣) عنوان كتاب للرئيس، يقدم فيه خطة عمل تعاونية كعلاج شامل للاقتصاد. وقد صُوِّرت العناصر بدلالة بالغة، التى كان يفترض دفعها الثقة بالنفس، فى فيلم "قف وابتهج" Stand up and Cheer (١٩٣٤)، الذى ابتكر فيه جانبا مسليًا يبعث البهجة ويأخذ الناس بعيدًا عن الكساد. ومما له مغزى، أيضًا، أن هذا الفيلم تضمن أغانى ورقصات، وذلك أن الدائرة السائدة فى فترة "شهر عسل" البرنامج الجديد أصبحت دائرة الفيلم الموسيقى، وهى جيفة مهملة، حيث إن هذه الدائرة فى الأفلام الناطقة الأولى صنعت لتموت لاتخاذها شكل نسخ حرفية من الأوبريتات عتيقة الطراز والكوميديات الموسيقية.

وفى الدائرة الجديدة، نبذ فيلم "شارع ٤٢" Forty Second Street (١٩٣٣) وتوابعه من الأفلام، التقاليد المصطنعة للمسرحيات الموسيقية، وهجر صراحة الموسيقى والحبكة، وأدخل الأغانى والرقصات من أجل التسلية الصرف. وبالتدريج تخلص الفيلم الموسيقى من كل أشكال الواقعية، وقاربت بنيته على نحو متزايد بنية الرِّفى revue [٢]. وهذه الأفلام المرحة تضاعفت أعدادها. وقد احتكرت شركة وارنر فى البداية هذا المجال بسلسلة أفلامها الناطقة بالعاميَّة والخاصة بالباحثين المعاصرين عن الذهب، وهى أفلام كانت ناجحة بدرجة جعلت شركتى

بارامونت ومترو جولدوين ماير يحذوان حذوها بإنتـــاج ســـنوى عنوانـــه "ألحـــان برودواى وإذاعات ضخمة"، وكما كان متوقعًا تطورت الدائرة إلى نوع دائم، يمـــلأ الفراغ الذى تركه الفودفيل شاغرًا، ويقدم أداة للمهارات والمواهب الخاصـــة، كمـــا فعلت السينما الصامتة مع لاعبين رياضيين مثل فيربانكس Fairbanks. وأرقى ما وصلت إليه الدائرة حتى الآن تحقق فيما قدمه فريد أستير Fred Astaire وجنجـــر روجرز Ginger Rogers من كوميديات رقص ساحرة.

هــوامش

(١) المقصود هنا رجل القانون الأمريكى وليم هيــز (١٨٧٩- ١٩٥٤) الــذى رأس اتحاد منتجى وموزعى الأفلام الأمريكية، ووضع قانون الرقابة علــى الأفــلام، الذى عرف باسمه، واعترف به رسميا فى ٣١ مارس ١٩٣٠ – م، انظر معجــم الفن السينمائى، أحمد كامل مرسى، مجدى وهبة؛ وزارة الثقافة والإعلام، هيئــة الكتاب، ١٩٧٣.

(٢) "الرفى" مصطلح فرنسى الأصل ويستحسن تعريبه. ويشير "الرِّفى" إلى العــرض التمثيلى، القصير، المفكك الحبكة الدرامية. بسبب تكونه من مــشاهد رابــسودية (وقائع منفصلة). ويتضمن ملاحظات انتقادية خفيفة موجهة إلى أمــور محليــة عصرية شائعة، إلى جانب الموسيقى ـــ م (انظر: معجم المصطلحات الدراميــة والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، دار المعارف، ١٩٨٥).

النوع والمنهجية النقدية

أندرو تيودور

هذه المناقشة للمنهجية النقدية، والمأخوذة من كتاب "تظريات السينما" لأندرو تيودور، تلخص بعض المشكلات العامة المحيطة باستخدام النوع كمفهوم نقدى: تعريفات النوع المتكررة المعنى بلا ضرورة والتى تعد من قبيل الحشو، وصعوبات تعيين أهداف فيلم بعينه (أسس نوع مثل فيلم الرعب)، ونقص الدليل التجريبى (الإمبريقى) للفروض العامة عن ماهية النوع.

ويرجع تيودور إلى جيم كيتسيز Jim Kitses (وخصوصا الفصل التمهيدى لكتابه آفاق الغرب Horizons West، والذى أُعيد طبعه فى كتاب "أضواء على فيلم الغرب" Focus on the Western)، ويرجع أيضًا إلى أندريه بازان (فى مقاله عن فيلم الغرب، المنشور فى هذا الفصل ــ نقد النوع ــ)، كما يرجع إلى بيتر وولين (مؤلف العلامات والمعنى فى السينما) للإشارة إلى ما ينظر إليه على أنه بعض ما هو قائم فى نقد النوع. واقتراح تيودور أن عملاً إضافيا يستكشف بمزيد من التفصيل فكرة النوع كإجماع ثقافى (النوع هو ما نعتقد بشكل جماعى أنه موجود)، وتُأخذ فيه بعين الاعتبار إمكانية تمييز متسق بين أفلام الغرب وأفلام الرعب والأفلام التسجيلية وأفلام المتاحف الفنية art-house Films، وذلك على سبيل المثال، هذا الاقتراح يبدو مفيدًا بكل وضوح، رغم أنه يتعين على سوسيولوجيين مثل تيودور أو أى. سى. جارفى I.C.Jarvie (مؤلف كتاب "السينما والمجتمع") علاوة على ذلك، الخوض فى المجال لجمع أية بيانات جوهرية. وبالمثل، فاقتراح أن المزيد من الدراسة يمكن أن يجرى عن أيقنة النوع، بالإضافة إلى الاعتراضات البنيوية ــ مثل التى طرحها، على سبيل المثال،

وولين وكيتسيز بالنسبة لفيلم الغرب ـ هذا الاقتراح يمتد فى الاتجاه المتزايد للتحليلات المتعلقة بالشكل والخاصة بالمدلولات السينمائية. وهذا النوع من البحث استهله بالفعل لورانس أللواى Lowrence Alloway (فى كتابه "أمريكا العنف" Violent America: الأفلام من عام ١٩٤٦ حتى عام ١٩٦٤) كما تناوله بدرجة أقل كولين ماك أرثر (فى كتابه "أمريكا الجحيم" Underworld U.S.A، والفصلان الأولان منه وهما فصل "النوع" وفصل "الأيقنة" متعلقان بفيلم رجال العصابات والفيلم المثير thriller). وتلخص فقرات الخلاصة فى مناقشة تيودور بعض الأصول والتبعات فى ممارسة نقد المؤلف ونقد النوع، كما تتأمل بعض الفوائد المحتملة بتطورهما فى المستقبل. وتأكيد تيودور على أن هذين المنهجين يقوداننا للعودة إلى المسائل النظرية والنماذج الخاصة بالأفلام ـ "لأنه لا توجد إجابات منهجية نهائية على مشكلاتنا فى الفهم" ـ هو نقطة يتم تناولها بشكل خاص وعلى أحسن وجه.

* * *

النوع[1]

نشأ نقد المؤلف داخل إطار النقد السينمائى فى الماضى القريب، ولكن نقد النوع، وخلافا لذلك، له تاريخ طويل فى النقد الأدبى ـ يمتد إلى ما قبل مجىء السينما. ومن ثم فإن مغزى واستخدامات المصطلح يختلفان إلى حد بعيد، ومن الصعب جدا أن نحدد بالضبط هوية اتجاه يتسم بدقة التفكير فى الموضوع. وقد زودنا نقد النوع لسنوات طويلة بوسيلة مفيدة ولكن غير متقنة لتوصيف السينما الأمريكية. وتعج الأدبيات السينمائية بإشارات إلى "فيلم الغرب" و"فيلم رجال العصابات"، أو "فيلم الرعب" ينظر فيها ودون تدقيق إلى كل من هذه الأفلام باعتباره نوعًا. وأحيانًا تصبح الأدبيات نقطة النهاية تقريبًا فى العملية النقدية بهدف ملاءمة فيلم لوضعه ضمن فئة كبيرة، وإن كانت قد جعلت فيلمًا ذات مرة "يُفهم"

على نحو يجعله يتوافق، مثلاً، مع "الموجة الجديدة" Nouvellé Vague الفرنـسية. وإننا إذ نطلق على فيلم اسم "فيلم الغرب"، فذلك يعنى أن نقول عنه شيئًا ما مـشوقًا أو مهما، لكى نضعه ضمن طائفة من الأفلام التى يحتمل أن يكون لـدنيا بعـض المعرفة العامة عنها. كما أننا ونحن نقول إن فيلما ما هو "فيلم الغرب" يعنـى فـى الوقت نفسه أن هذا الفيلم يتقاسم بعض المناطق المجهولة، والتى يتعذر تحديـدها، مع أفلام أخرى نطلق عليها اسم "أفلام الغرب". وبالإضافة إلى ذلك، فهـى تمـدنا بقدر كبير من الأفلام يمكن لفيلمنا أن يقارن بها على نحو مفيد، وأحيانًا يكون مـا زوّدنا به هو القدر الكبير الوحيد من الأفلام. والأمر الأشد تطرفا والباعـث علـى السخرية بوضوح أن التطبيق قد يكون محل جدال، حيث إن الأشد حاجة للإيضاح بالضرورة، مثلاً، هو مقارنة فيلم "الرجل الذى أطلق الرصـاص علـى ليبرتـى فالانس" The Man Who Shot Liberty Valance بفيلم "روى روجرز القـصير" Roy Rogers Short لا بفيلم "الهتاف الأخير" The Last Hurrah. وذلـك لا لأن المقارنة الأولى قد لا تكون بناءة، بل لأنها ليست الحالة مجال المقارنة. والتـسلط الأقصى للنوع يقود إلى هذا الاتجاه.

والآن يستخدم كل شخص تقريبًا مصطلحات مثل "فيلم الغرب"؛ كما أن الناقد العصابى والمشاهد رائق المزاج المواظب على مشاهدة الأفلام يستخدمانه بدرجـة متساوية. وما يعد فى الأحوال الطبيعية تصنيفا مختصرا للأغراض اليومية مطالب الآن، وعلى عكس ذلك، أن يكون له ثقل أكبر. وحقيقة أن هناك مصطلحًا خاصـا هو النوع، ويضم فئات من الأفلام، يوحى بأن فهم النقاد لـ"فيلم الغرب" أكثر تعقيدًا من الحالة التى يستخدم بها المصطلح فى الخطاب اليومى؛ وإذا لم يكن الأمر كذلك فما هى إذن ضرورة المصطلح الخاص؟ ولكن الأمر غير الواضح بصورة تامـة هو ما هى وسائل الاستخدام النقدى الأكثر تعقيدا. فهى فى بعض الحالات تتـضمن فكرة أنه لو اعتبر فيلما من "أفلام الغرب"، فإنه يعتمد بطريقة مـا علـى التقاليـد، ويعتمد بالأخص على مجموعة من الأعراف. بمعنى أن "أفلام الغرب" تشترك فـى تيمات معينة، وفى أحداث نموذجية معينة، وفى نزعات سلوكية مميزة معينة، وأن

خضوع فيلم لاختبار أن يكون من "أفلام الغرب" يعنى العمل داخل هذا العالم المحدد سلفًا. ويحاول جيم كيتسيز عزل السمات المميزة، بتلك الطريقة، عند تعريفه للنوع مستخدما عبارات تلك الخواص: "... بنية متنوعة ومرنة، وعالم من حيث الموضوع خصب وغامض، ويتعلق بتصوير مادة تاريخية تتخللها عناصر نموذجية أصلية archetypal elements مساوية لها فى التدفق"[٢]. ولكن استخدامات أخرى مثل أفلام "الرعب" قد تعنى أيضًا أفلاما تصور تيمات معينة وأحداث معينة... وهلم جرا، أو بالضبط وكما فى أغلب الأحوال تعنى أفلاما تشترك فى هدف إيقاع الرعب. وهكذا بدلا من تعريف النوع عن طريق سماته المميزة يتم التعريف اعتمادًا على أهدافه. والأمر كذلك فى حالة التمييز بين أفلام "رجال العصابات" وأفلام "الإثارة" thrillers.

ويُبرز هذان الاستخدامان مشكلات جادة. فبالنسبة لكل الأهداف العملية الأقل أهمية يعانى الاستخدام الثانى صعوبات جمة فى عزل الأهداف. أما الاستخدام الأول، وهو الحالة الأكثر شيوعًا، فكثيرًا ما ينظر إلى مصطلح "النوع" على أنه مصطلح فضفاض تمامًا. ولنتخيل أن تعريفًا لـ"فيلم الغرب" كفيلم يُدخل فى حسابه الغرب الأمريكى بين عام ١٨٦٠ وعام ١٩٠٠، ويتضمن حسب موضوعه الرئيسى المقابلة بين الحديقة والصحراء، حينئذ وبناء على ذلك يعتبر أى فيلم يفى بهذين المطلبين فيلما من أفلام الغرب. كما أن أى فيلم من أفلام الغرب يصبح هو وحده الفيلم الذى يفى بهذين المطلبين. ومع تضاعف تلك الفئات من الأفلام يصبح من الممكن تقسيم كل الأفلام إلى مجموعات، وإن لم تصبح كل مجموعة بالضرورة مقصورة على ذاتها. وفائدة هذا التصنيف (وهو وحده الذى يمكن تبرير استخدامه) يعتمد على ما هو الهدف المقصود إنجازه. لكن الأمر الذى لاشك فيه هو أنه كما يحدد الناقد بالضبط المعايير التى يقيم عليها التصنيف، فإنه يحدد بالتالى أيضًا الاسم الممنوح لكل مجموعة أفلام منبثقة عن هذا التصنيف. وعلى هذا فإن مجموعتنا كان يمكن أن يطلق عليها وبحق اسم "النموذج ٩/١٤٨٢ أ" بوصفه نموذج أفلام الغرب.

من الواضح أن هناك مجالات قد يكون لتلك الفئات المحددة فيها، كل على حدة، بعض الفائدة، ومن ذلك على سبيل المثال، ضرب من ضروب تصنيف ببليوجرافى لتاريخ السينما، أو حتى استكشاف نظرى (مجرد) للتكرار الدورى لتيمات معينة. كما أن الأفلام قد تعرف على أساس وجود أو غياب التيمات التى نحن بصددها.. ولكن هذه ليست طريقة استخدام المصطلح عادة. وعلى عكس ذلك يميل معظم الكتَّاب إلى افتراض وجود كم كبير من الأفلام نستطيع أن نسميه باطمئنان "أفلام الغرب"، ومن ثم ننتقل إلى العمل الفعلى. وهو تحليل السمات المميزة إلى سمة للنوع المسلم به من قبل. ومن هنا جاءت مجموعة التناقضات التيمائية والضروب الأربعة لأعراف النوع عند كيتسيز، أو تمييز بازان بين فيلم الغرب الكلاسيكى و"فيلم الغرب الإضافى" Sur-Western، والذى يفترض كما يبدو أن هناك جوهرا ما راسخًا لفيلم الغرب، وبشكل مستقل، وهذا الجوهر يتركز فى فيلم "عربة البريد والسفر"[٣] Stagecoach. وهذان الكاتبان، وكل الكتاب تقريبا، الذين يستخدمون مصطلح النوع يقعون فى شرك معضلة. فهم يعرِّفون "فيلم الغرب" على أساس تحليل كم كبير من الأفلام لا يمكن أن يقال عنها بأية حال، حتى بعد التحليل، إنها "أفلام غرب". فإذا كانت تيمات وأعراف كيتسيز هى السمات المميزة المحدِّدة لـ"فيلم الغرب" حينئذ نكون بإزاء حالة التعريف الاعتباطى التى ناقشناها من قبل، وتصبح الفئة فضفاضة. ولكن هذه التيمات والأعراف تم التوصل إليها عن طريق تحليل أفلام مُيزت من قبل عن أفلام أخرى بسمة تتعلق بكونها "أفلام غرب". وتناول نوع مثل "فيلم الغرب"، وتحليله، وتسجيل سماته المميزة الرئيسية، يعنى التسليم جدلاً بمسألة أننا يجب أن نعزل أولاً الكم الكبير من الأفلام التى تعد "أفلام غرب". ولكن هذه الأفلام يمكن عزلها فقط على أساس السمات المميزة الرئيسية والتى يمكن اكتشافها فحسب من الأفلام ذاتها بعد عزلها. ومعنى هذا أننا واقعون فى شرك دائرة تتطلب أولاً أن تكون الأفلام معزولة، أما بالنسبة لأهدافها فإن معيارا ما يصبح وجوده ضروريا، ولكن هذا المعيار بدوره لابد أن ينشأ اعتمادًا على السمات المميزة المشتركة الراسخة بصورة عملية للأفلام ذاتها.

وهذه "المعضلة التجريبية" لها حلان. الحل الأول هو تصنيف الأفلام حسب معيار، تم اختياره بصورة مسبقة، يعتمد على الهدف النقدى. وهذا الحل يقود إلى العودة للموضوع الذى ناقشناه من قبل والذى يصبح فيه مصطلح النوع، وهو مصطلح خاص، مصطلحًا فضفاضًا. أما الحل الثانى فهو أن نستند إلى إجماع ثقافى عام فيما يتعلق بما يؤسس مصطلح "فيلم الغرب"، ثم نمضى بعدئذ إلى تحليله بالتفصيل.

وهذا الحل الأخير هو بوضوح أصل معظم استخدامات مصطلح النوع. وهى الاستخدامات التى تقود، مثلاً، إلى فكرة تقاليد (أو أعراف) نوع ما. وإذا طبقنا هذا على "فيلم الغرب" فسوف يقال إن لديه أعرافًا راسخة حاسمة ومعينة – قتال البنادق الذى يتخذ طابع الطقوس، الملابس البيضاء فى مقابل الملابس السوداء والتى تتوافق مع تمييز الطيبين عن الأشرار، تيمات الانتقام، نماذج معينة من الأردية، الأوغاد النمطيون– إلى جانب أعراف أخرى كثيرة. وأفضل دليل على الإدراك الواسع الانتشار لهذه الأعراف يوجد فى تلك الأفلام التى أظهرتها بوضوح يتيح الاستشهاد بها. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "شين" Shane يتلاعب كثيرًا جدا بالمجاز النمطى الذى يقابل بين بالانس، الأحدب، شاحب الوجه، ومرتدى السوداء، ولاد Ladd الطويل القامة (بالاستعانة بالزوايا الدقيقة لآلة التصوير) القوى، ذو الجلد الشبيه بجلد الغزال، وصاحب الجواد الأبيض الجميل. وقوة هذا المجاز هائلة إلى حد أن المشهد الذى ينطلق فيه شين ممتطيا جواده من أجل المكاشفة يرتقى به إلى وضع بطولى من الوجهة الكلاسيكية. ويتقوى الهدف بمقارنة تصور ستيفنز Stevens لشخصياته بالوصف المختلف تمامًا الذى يقدم فى رواية شايفر Shaefer. فالفيلم يحول الوصف إلى لغته الاصطلاحية الخاصة. وهناك أمثلة واضحة أخرى تزودنا بها سلسلة أفلام الغرب الإيطالية. فاستخدام لى فان كليف فى أدوار رئيسية يعتمد إلى حد كبير على "صور" الأوغاد التى قام بأدائها على امتداد عقدين من الزمان. والممثلون فى السلسلة ـــ فان كليف ـــ إيستوود ـــ والاش ـــ جال إلام، وودى سترود، هنرى فوندا، تشارلز برونسون ، يميلون دائما إلى المحاكاة الساخرة (الباروديا) الذاتية. والفيلم الأكثر تميزا فى تلك الأفلام ـــ وهو "حدث ذات مرة

(كان يا مكان) فى الغـــرب Once Upon a Time in the West ـ عبـــارة عـــن مجموعة من حكايات الجان تتعلق بتقاليد فيلم الغرب، والفيلم يميل إلـــى الباروديـــا الذاتية، ويبلغ الذروة فى ما يجب أن يكون التحدى الأكثر اتساعًا الذى لـــم يـــسبق تجسيده فى فيلم فى أى وقت مضى. ومعظم الإيحاءات المتعلقة بأهمية التقاليـــد (أو الأعراف) توجد بالفعل فى أشكال المحاكاة الساخرة اللطيفة لأفلام "القط باللو" Cat Ballou، "أيِّد عمدتك المحلى" Support you local Sherriff، "الأولاد الطيبـــون" The Gook Guys، الأولاد الأشرار The Bad Guys. وليس هناك احتمال لوجود تصورات مشتركة عما يمكن توقعه فى فيلم من "أفلام الغرب" كروح الدعابة على سبيل المثال. وأحد أفضل المشاهد فى فيلم "القط باللو" يتغلف بأهمية المجاز، وهـــو المشهد الذى يتحول فيه لى مارفن من حطام سكيِّر إلى مقاتـــل كلاســـيكى يحمـــل بندقية. ويبدأ المشهد بروح دعابة عالية حيث يجاهد مارفن لشد الحزام الذى يـــربط وسطه؛ والتحول لا يغيره هو فقط، بل يحدث استجابة فى داخلنـــا عنـــدما تظهـــر الصورة النمطية تدريجيا.

باختصار، الحديث عن "فيلم الغرب" (ولندع التعريفات الاعتباطيـــة جانبـــا) يعنى الاحتكام إلى مجموعة مشتركة من المدلولات فى ثقافتنـــا. فمنـــذ الـــسنوات المبكرة جدا من أعمارنا يكوِّن معظمنا صورة عن "فيلم الغرب". كما نشعر بالقدرة على تمييز "فيلم الغرب" حين نرى ورقة نقدية من فئة الدولار، حتـــى وإن كانـــت حوافها ليست ملطخة. وبالتالى فإن تسمية الناقد لفيلم باسم "فيلم الغـــرب" ينطـــوى على ما هو أكبر من التعبير البسيط. إنه يقول "هذا الفيلم عضو فـــى طائفـــة مـــن الأفلام (أفلام الغرب) تشترك فى صفات كذا وكذا". وهو يقترح أيضًا أن ذلك الفيلم يمكن تمييزه عموما وبحد ذاته فى ثقافتنا. وبتعبير آخر، العوامل الحاسمة التى تميز النوع ليست فقط سمات مميزة متأصلة فى الأفلام ذاتها، بل تعتمد أيضًا على الثقافة الخاصة التى تدور فى إطارها. وما لم يوجد إجماع شامل على الموضوع (الـــذى يعد مسألة تجريبية) فلا يوجد أساس للادعاء بأن "فيلم الغـــرب" ســـوف يُـــستوعب بالطريقة ذاتها فى كل ثقافة. فالطريقة التى يطبق بها مـــصطلح النـــوع يمكـــن أن

تختلف تمامًا من حيث الاستيعاب من حالة إلى أخرى. والأفكار العامة عن النوع ـ باستثناء حالة التعريف الاعتباطى الخاصة ـ ليست تصنيفات ناقد موضوعة لأهداف خاصة، بل هى مجموعة من الأعراف الثقافية. النوع، إذن، هو ما نعتقد بشكل جماعى أنه موجود.

لهذا السبب بالتحديد، تصبح الأفكار العامة المتعلقة بالنوع كمصطلح بالغة الأهمية، من حيث الإمكانية. ولكن هذه الأهمية تزداد فيما يتعلق باستكشاف التفاعل السيكولوجى والاجتماعى بين صانع الفيلم والفيلم والجمهور وبدرجة أكبر عما يتعلق بالأهداف المباشرة للنقد السينمائى (مع التسليم بأنه ليس بالإمكان تمامًا وضع خط فاصل بين الاثنين، فإن هذه بالفعل حجة لاستخدام مفهوم فى أحد المجالين وعدم استخدامه فى المجال الآخر). وإلى أن يصبح لدينا فكرة واضحة، حتى وإن كانت تأملية، عن ظلال المعانى لمصطلح طراز النوع Genre class، فمن الصعب أن نفهم كيف يستطيع الناقد، المحاصر من قبل بما لا يمكن تقديره بدقة، أن يستخدم المصطلح استخدامًا مفيدا، وليس بالتأكيد كمصطلح خاص، فى أساس تحليله. ولاستخدام المفهوم بأى معنى أقوى، يصبح من الضرورى أن نرسخ بوضوح الإجابات عن أسئلة: ماذا يريد صناع الأفلام حين يتصورون أنفسهم كصناع لـ"فيلم الغرب"؟ ما هى القيود التى يفرضها ذلك الاختيار عليهم؟ ما هى العلاقة القائمة بين المؤلف auteur والنوع Genre؟ ـ والإجابات المحددة عن هذه الأسئلة تحتاج حتمًا إلى الربط بين التصورات القائمة فى أذهان صانعى الأفلام ذوى الأهمية والصناعة. ولكن حين نحلل منهجيا طريقة استخدام صانع فيلم للنوع من أجل أهدافه الخاصة (وهذه النقطة مسعى نقدى شائع فى الوقت الحالى)، فإن هذا التحليل يتطلب أن نرسخ بوضوح المقدمات الأساسية لتصوره عن النوع. غير أن هذا الأمر ليس نهاية المسألة. ففكرة استخدام شخص ما لمصطلح النوع توحى بشىء ما حول استجابة الجمهور، وهى تتضمن أن أى فيلم يقوم بالتأثير بفعل كذا وكذا، لأن الجمهور لديه توقعات معينة عن النوع. ونحن فقط نستطيع أن نتكلم كلامًا له مغزى عن، مثلاً، مؤلف يكسر قواعد النوع إذا كنا نعرف ما هى هذه

القواعد. كما أن كسر القواعد، بالطبع، لا عواقب له، ما لم يكن الجمهور أيضًا على علم بها. والآن وكما اقترحت فإن فيلم "شين" يمكن أن يلاقى نجاحًا شعبيا بفضل خاصية "الملحمية" تقريبًا، ولأن ستيفنز يلتزم بالقواعد فى الجزء الأعظم منه. وبطريقة مماثلة، فإن فيلمى "الراكبان معًا" Two Rode Together ، و"خريف شيين" Cheyenne Autumn مربكان قليلاً لأنهما يكسران القواعد، وعلى الأخص فى علاقة الرجل الهندى بالرجل الأبيض. كما أن "فيلم الغرب" عند بيكنباه Peckinpah، والأشد وضوحًا فى السنوات الأخيرة، يستخدم تلك العناصر لإقلاق العالم التقليدى الغربى بأسره. ومنظر الافتتاح، الذى علّق عليه كثيرًا، لفيلم "الذهاب إلى وسط البلاد" Ride the High County نجد فيه رجل شرطة وسياراته الخاصة؛ كما نجد سلاح الفرسان الذى يهاجم الجيش الفرنسى فى فيلم "ميجور دندى" Major Dandee؛ والعربة في فيلم "العصبة الهمجية" The Wild Bunch. والآن قد يوافق القارئ على أن هذه الأمثلة هى حالات كسر القاعدة المتعمدة، وتلك الموافقة تظهر أنه يوجد، فى أمريكا وكثير من بلدان أوروبا إجماع ما جدير بالاعتبار على ما يؤسس "اللغة" المميزة لفيلم الغرب. ولكن هذا الوضع قد يكون حالة خاصة بالفعل. ولنستنتج منه أن كل مصطلحات "النوع" المستخدمة إلى هذه الدرجة من الاستسهال تبرر بصعوبة.

ونحن لا نقول هذا للإيحاء بأن مصطلحات "النوع" لا فائدة منها على الإطلاق. وإنما لنقترح فحسب أن استخدامها يتطلب فهما منهجيا أكبر بكثير لكيفية عمل الفيلم. وهذا الأمر يتطلب، بدوره، توصيف مجموعة من فروض السياق الاجتماعى والنفسى، وإنشاء نماذج نوع واضحة داخلها. ولو تصورنا نموذجا عاما لكيفية صنع لغة الفيلم، فإن مصطلح النوع يُلفت انتباهنا إلى لغة فرعية sub-language داخله. والشيء الرئيسى بدرجة أقل هو أن مفهوم "النوع" لا غنى عنه فى المصطلحات الاجتماعية والسيكولوجية الأكثر صرامة كوسيلة لصياغة التفاعل بين الثقافة، والجمهور، والأفلام، وصانعى الأفلام. فمثلاً، هناك طائفة من الأفلام يعتبرها أصحاب الثقافة الرفيعة نسبيا، وأبناء الطبقة الوسطى، وبعض المشاهدين

المواظبين على مشاهدة الأفلام "أفلامًا فنية" (art-movies). والآن، ولأهداف مرحلية فإن "النوع" مفهوم يوجد فى ثقافة أى جماعة مستقلة أو مجتمع، وهو ليس طريقة يصنِّف بها الناقد الأفلام لأهداف منهجية، بل هو الطريقة الأكثر تخللاً التى يصنف بها جمهور ما أفلامه. وبهذا المعنى للمصطلح فإن "الأفلام الفنية" تعد نوعًا. وإن اشتملت ثقافة ما على الأفكار العامة المتعلقة بمصطلح النوع، حينئذ، وعبر فترة من الزمن، تترسخ وبطريقة معقدة أعراف معينة عن ما يمكن توقعه من "الأفلام الفنية" عند مقارنتها بفئة أخرى من الأفلام. والنقاد (النقاد "الممتازون" فى هذه الحالة) هم عوامل التوسط فى تلك التطورات. ولكن حالما تتطور تلك الأعراف (أو التقاليد) فإنهم يستطيعون بدورهم التأثير فى المفهوم الخاص بعمل صانع الفيلم. ومن ثم نهيأ لظهور تجارى لفئة "الأفلام الفنية".

ودعونى أضرب مثالاً انطباعيا، وأنا أضع نصب عينى أن هذا الأمر يتطلب عملاً شاملاً أكبر بكثير لترسيخه من مجرد الاعتماد على الحدس. فى مستهل الستينيات، وفى هذا البلد، كان المفهوم العام عن "الفيلم الفنى" يدور حول الأفلام الخاصة بمجموعة مخرجين أوروبيين. وكان برجمان قد توطدت مكانته بالفعل، وخصوصًا بفيلميه "الختم السابع" The Seventh Seal و"الفراولة البرية" Wild Strawberries. كما شهدت السنة الأولى من العقد الجديد أفلام "المغامرة" L'Avventura لأنطونيونى، و"هيروشيما حبيبى" Hiroshima mon Amour لرينيه، و"الحياة الحلوة" LA Dolca Vita لفيللينى. وهؤلاء المخرجون استخدمت أعمالهم — وإن كان رينيه بدرجة أقل من الآخرين — فى تحديد "أعراف" نوع الفيلم الفنى المتنامى. فهم، كمخرجين، متثقفون يفكرون بعمق (وليس هناك دليل على ذلك أكبر من المنظر الأخير فى فيلم "الحياة الحلوة") ولديهم سمات أسلوبية فردية واضحة إلى أقصى حد. فالصور الظلِّية Silhouettes (سيلويتات) والاستحواذ (المتزمت) عند برجمان، والحوار القليل جدا والصور الرمادية وتكوينات المناطق الجرداء عند أنطونيونى، والتخيلات السيريالية المطلقة العنان (إلى حد ما فى "الحياة الحلوة" والأكثر بكثير فى فيلم "½ 8") عند فيللينى تحدد

جميعها كعناصر ما كان متوقعًا من "فيلم فنى". وهناك أفلام أوروبية، سواء أكانت نسخًا "مدروسة" محاكية لأفلام المخرجين الكبار (والمثال القريب من أنطونيونى من بين هذه الأفلام هو فيلم "البحر" Il Mare لباترونى جريفى) أم أفلامًا تالية للمخرجين الأصليين، أظهرت وعلى نحو متزايد الأعراف التى أسستها أفلام الأخيرين المبكرة. وفيلم "الصحراء الحمراء" Il Deserto Rosso لأنطونيونى، و"جولييت الأرواح" Giuliette of the Spirits لفيللينى، و"ضوء الشتاء" Winter Light، و"الصمت" The Silence لبرجمان هى جميعها أشكال محاكاة ساخرة (باروديات) أسلوبية تقريبًا لأفلام مخرجيها المبكرة. وفيلم "جولييت الأرواح" هو الذروة فى الأفلام الفنية التكميلية الملونة، كما أنه تضافر بين أعراف النوع للأفلام المبكرة والأعراف التى ترسخت حديثًا. ويفيد هذا التضافر فى توضيح طريقة استخدام الأفكار العامة المتعلقة بالنوع، وعلى نحو بناء، فى ربط الآليات الاجتماعية ـــ السيكولوجية للفيلم، على الرغم من أن هذا التضافر ليس معدًّا لإقناع أحد بالحالة الخاصة لـــ"الأفلام الفنية". وإثبات مثل تلك الدعوى بدقة يتطلب بحثًا مفصلاً فى التوقعات المتغيرة لجمهور "الأفلام الفنية" (وقد يتم ذلك بواسطة تحليلات النقاد "الممتازين") والخاصة بمفاهيم النوع (والمفاهيم الذاتية) التى يؤمن بها الأفراد والجماعات فى مختلف الصناعات السينمائية، وكذلك التوقعات الخاصة بالأفلام ذاتها. والآن يبدو لى أن لا توجد أية فروق فاصلة بين مصطلح "النوع" الأكثر شيوعًا فى الاستخدام ـــ "فيلم الغرب" ـــ والمصطلح الخاص بفئة "الأفلام الفنية" التى انتهيت للتو من معالجتها. فكلاهما مفهوم تؤمن به جماعات معينة حول أفلام معينة. ومع ذلك فكثير من المشكلات النظرية حول استخدام مصطلح " النوع" أصبحت مهملة فى حالة "فيلم الغرب". فقد أصبح المصطلح، وإلى حد بعيد جدا، جانبًا من تكيفنا مع نموذجنا الثقافى، حيث يميل النقد السينمائى إلى استخدامه، وكما لو أنه افترض وجود اتفاق عام حول كل الأوجه المتعلقة به، وهى الأوجه التى تستوجب البحث فى حالة مصطلح "الأفلام الفنية". ومن المحتمل وجود مثل ذلك الاتفاق العام حول مصطلح "فيلم الغرب"؛ ولكن هذا لا يستتبع وجوده حول كل

فئات "النوع". وعلى أية حال، ليس واضحًا بصورة قاطعة وجود إجماع كبير على مصطلح "فيلم الغرب". ويبدو على الأرجح أن "فيلم الغرب" الأكثر غربية من بين كل "أفلام الغرب" (وبالتأكيد الأكثر شعبية إن كان هذا الشكل من الانتعاش يشكل أى مؤشر) بالنسبة لكثير من الناس هو فيلم "العظماء السبعة" The Magnificent Seven لجون سترجس John Sturges. ومن ناحية أخرى، احتل المكانة ذاتها، فى الأربعينيات، فيلم "عزيزى كليمنتاين" My Darling Clementine، واحتلها فى الخمسينيات فيلم "منتصف الظهيرة" High Noon، ولكن الأعراف تتغير غالبا لأسباب خارجة تمامًا عن إرادة صانعى الأفلام والنقاد السينمائيين.

باختصار، تبدو مصطلحات النوع مستخدمة، بصورة مباشرة وعلى أحسن وجه، فى تحليل العلاقة بين مجموعات من الأفلام، والثقافات التى صنعت فى إطارها هذه الأفلام، والثقافات التى عرضت فى ظلها. بمعنى أن النوع هو المصطلح الذى يمكن استخدامه استخدامًا مفيدًا حول قدر كبير من المعرفة، وفيما يتعلق بنظرية عن السياق الاجتماعى والسيكولوجى للفيلم. وأى إصرار نلح عليه حول استخدام مخرج لأعراف النوع ـ يستخدم بيكنباه المقابلة بين توقعاتنا والصورة الفعلية ليقوى العنصر الخاص بـ"نهاية حقبة" فى فيلمى "الذهاب إلى وسط البلاد"، و"العصبة الهمجية" - يفترض خطأ، وجود هذا القدر الكبير من المعرفة. ولمعالجة الموضوع بتفصيل مسهب، فهذا أمر يفترض: ١ـ أننا نعرف فيما يفكر بيكنباه، ٢ـ وأننا نعرف فيما يفكر الجمهور: أـ فيما يتعلق بالأفلام التى نحن بصددها، ب ـ وفيما يتعلق بـ"أفلام الغرب"، ٣ـ أن بيكنباه يعرف الإجابة عن ما نعرفه عن تفكير الجمهور فيما يتعلق بأفلام الغرب، وأنها نفس إجابتنا.. إلخ. إن معظم استخدامات مصطلح "النوع" تبتكر بفعالية إجابات عن تلك الأسئلة، وهى إجابات تطالب صراحة بالربط بين السمات المميزة الخاصة بالنموذج الأصلى للنوع وردود الأفعال العامة للجمهور. وهذا الربط، كما رأينا فى حالة أيزنشتاين، يعتمد على فروض السياق الخاصة التى يتم استخدامها، وعلى فكرة

أكثر عمومية عن لغة السينما. والقفز مباشرة إلى استخدام مصطلح النوع، دون تقدير للعواقب، هو بمثابة وضع العربة أمام الحصان.

المنهجية النقدية

بدأ كلٌ من مصطلحى "المؤلف" و"النوع" فى التواجد من خلال مجموعة من الأحكام الجمالية التى تضمنته بعمق. ومصطلح "المؤلف" كطرف من الأطراف المشاركة فى تمجيد السينما الأمريكية هو بمثابة طريقة للنظر إلى الأشجار، فى حين أن مصطلح "النوع" بوصفه إدانة للسينما الأمريكية هو بمثابة طريقة لدمج الأشجار فى غابات. ومع ذلك، ففى غضون الستينيات، أصبح المصطلحان منفصلين أكثر فأكثر عن هذا السياق. واستنزف الكثير من مضمونيهما التقيميين، وأدى ذلك إلى استخدامهما بالمعنى الوصفى. وأيا كانت الصعوبات والفروض فى استخدامهما، وقد حاولت أن أوضح أنهما ليسا غير قابلين للأخذ فى الاعتبار، فإنهما يعكسان اهتمامًا متناميًا فى التفسير النقدى التفصيلى والمسئول. كما أن التشديد على البنية التيمائية thematic structure فى استخدام القاعدة التى بنى عليها مصطلح "المؤلف" أفضى إلى اهتمام بتطبيق منهجيات على الفيلم مستمدة من فروع معرفية أخرى، وخصوصًا التقنيات المقتبسة من علم اللغة البنيوى والأنثروبولوجيا. ومحاولة إيجاد استخدام بنّاء لمصطلحات "النوع" أدى إلى اهتمام بالتقنيات من أجل تحليل الموضوعات المتواترة فى مجموعة من الأفلام. وغالبًا ما يكون هذا الاهتمام منصبا بدرجة أكبر على الأيقنة البصرية للنوع. وفى أى من المقاربتين انتقل الاهتمام بالأفلام من دائرة الشئون النظرية إلى مناقشة منهجية التحليل. وهناك الآن اهتمام، وهو اهتمام مسلح بوعى ذاتى إلى حد كبير، بالعمليات المحيطة بتحليل وفهم وتقييم الأفلام.

ومن السابق لأوانه جدا تحديد أى من المنهجيات قيد البحث سوف يُثبت أنه المنهجية المثمرة. وإن كان يبدو وبوضوح أن هناك إمكانية لمكافأة دراسات البنيات

التيمائية التى يتضمنها عمل مخرج، فالتقنيات البنيوية الدقيقة التى يعتمد عليها الآن نادرا ما تكون مُرضية. كما أن اختزال هموم موضوعات مجموعة من الأفلام إلى مجموعة أقطاب قد يكون ملائما فى بعض السياقات ـــ تأمّل، مثلا كتابات بيتر وولين عن هوكس، أو كتابات آلان نوفيلل عن سيجيل؛ ـــ دون غيرها. والفروض اللازمة لتحليل المضمون بكامله على أساس الأضداد القطبية Polar Opposites أبعد من أن يبرهن عليها على نحو موثوق به. والبنيات "لا تقفز بعيدًا" عن المادة الخاضعة لها، كما اقترح بنيوى بارز، فهى محكومة جزئيا على الأقل بوعى المراقب. وبناء عليه فأى مخططات مستمدة من هذه المقاربة لابد أن تُعامل كفروض تستوجب البحث فى مواجهة الحقائق المادية التى لم تترسخ بشكل نهائى. إن مشكلات التحليل التفصيلى لا تزال قائمة. والمنهج البنيوى يكاد يكون صيغة سحرية.

ومع ذلك فإن مناهج مثل ذلك المنهج تبدى بعض الفائدة. والبحث عن نماذج غير معروفة، خلافا لذلك، بالاعتماد على المبدأ الذى يقوم عليه مصطلح "المؤلف" والتطبيق غير البارع للتقنيات البنيوية، ليس إنجازا تافها. فهو يكسر العزلة الهائلة للفيلم كوحدة أساسية للتحليل. وبالمثل، فاستخدام مصطلح "النوع"، كما يحدث الآن، يتطلب النظر فى فيلم أو مجموعة أفلام ضمن سياق أوسع. وفى النهاية، لا يرتكز مصطلحا "المؤلف" و"النوع" على منهجية ارتكازا تاما كما يبدوان للوهلة الأولى. وعلى الرغم من أنهما يستخدمان لتركيز انتباهنا كلية على مشكلات التحليل الوصفى، إلا أن ذلك التحليل يؤدى بدوره إلى العودة للمسائل النظرية والقضايا الجمالية، لأنه كلما اتسع تحليلنا زاد إغراء الحكم أو النقد. كما يؤدى التحليل الوصفى إلى العودة لنماذج الأفلام، لأنه لا توجد إجابات منهجية نهائية على مشكلات فهمنا لها. وإذا أمكن تعقب المبدأ الذى يقوم عليه مصطلح "المؤلف"، فإن ذلك لن يكون كافيًا لفهم التعارضات فى التيمات الأشد وضوحًا؛ وحدوث هذا يعنى المخاطرة بفقد ما يجعل الفيلم فيلمًا بصورة محددة. إننا أيضًا نحتاج إلى معرفة كيفية تأثير الفيلم، ومعرفة وسائل التعبير عبر مستويات أخرى غير المظهر

الخارجى لسرد قصة، إننا، باختصار، نحتاج إلى معرفة ما هى "اللغة" التى يتحدث بها فيلم. ويظل محل بحث التساؤل عما إذا كانت السيميولوجيا **(علم العلامات)** سوف تزودنا بالخطوة الأولى فى هذا الصدد. فالحق أنها لم تبدأ حتى الآن. ولكن تلك المطالب تعيدنا بالتأكيد إلى الاهتمامات التى تطورت فى أول الأمر على يد أيزنشتاين منذ ثلاثين عامًا. ولو تطورت أيضًا الأفكار المتعلقة بمصطلح "النوع" فإننا سوف ننقاد حتمًا إلى النظريات الاجتماعية والسيكولوجية للسينما، وإلى التساؤلات المتعلقة بالسياق الذى تؤثر السينما فى نطاقه. ولا يزال الشكل الذى تتخذه تلك التساؤلات غير محدد، ولكن ليس ثمة شك أنها سوف تطرح. وربما تستكمل الآن المهمة التى فرضها أيزنشتاين على نفسه، وهى مهمة خلق نظرية موحّدة للسينما، وفهم الوسيط الذى ارتبط بها بشدة. وإذا استطعنا التخلص من خلافات الماضى الجمالية، ومن بعض تحيزات الحاضر الأشد عداء للعقل، فربما تلقى نظرية السينما، فى نهاية الأمر، الاهتمام الذى تستحقه.

هــوامش

(١) نشرت نسخة معدلة، أطول ومختلفة قليلا (من هذه الدراسة) تحت عنوان:

"Cenre: Theory and Mispractice in Film Criticism"

في مجلة Screen، العددان ٦، ١١، ١٩٧٠.

(٢) Jim Kitses, Horizons West, Thames and Hudson British Film Institute. 1970. P.19

(٣) André Bazin, "Evolution du Western", Cahiers du Cinema, December. 1955, reprinted in Qu'est-ce que le Cinema? III. Cinema et Sociologie. Editions du Cerf, Paris, 1961.

(٤) Peter Woolen. Signs and Meaning in the Cinema, Secker and Warburg/Btitish Film Institute, London. 1969. pp. 81-94, Alan Lovell. Don Siegel- American Cinema, op.cit.

ميب ميب (صوت طائر)

ريتشارد طومبسون

يحاول طومبسون هنا البرهنة على توقعات النوع، التى أوجدتها أفلام ديزنى واسعة الانتشار، والتى أدت إلى إهمال، بل وحتى إلى عداء تجاه عالم تيكس آفرى Tex Avery وتشك جونز Chuck Jones الأكثر صراحة فى الجنس والعنف. وفى تطرقه لدراسة سينما المؤلف والتى يركز فيها على سينما تشك جونز، يربط طومبسون نوع فيلم الرسوم المتحركة بأنواع الفيلم الموسيقى وفيلم الغرب وفيلم الرعب إلى جانب أنواع أخرى تحمل "ديناميية واقع عكسى". لأنه، وكما يرى، كلما ازداد الوضع الظاهرى للفيلم اقترابا من الواقع ضعف تأثيره. وطومبسون لا يستكشف هنا توقعات النوع بتفصيل تام، أو يتأمّل علاقة التوقعات بالتاريخ الأمريكى، بل إنه وعلاوة على ذلك لا يفترض وجود جوهرية (ماهية) essentialism كلاسيكية للنوع. وعلى عكس أنواع أخرى، حيث تكون رؤية الفنان فى حالة توتر مع أعراف النوع (فيلم الغرب، مثلا) فإن أفلام الرسوم المتحركة، وكما يحاول طومبسون البرهنة على ذلك، كانت مأوى نادرًا، يصبح فيه لدى الفنان مطلق الحرية فى خلق نوع التأثير الذى يرغبه. ويبدو أن الاختلافات الشديدة فى أسلوبى آفرى وجونز تؤيد وجهة نظره. فى حين أن تحليله للعنف فى سلسلة جونز (الطائر) الجوّاب Road Runner يساعد فى توضيح طبيعة وسحر أفلام الرسوم المتحركة لتلك السلسلة. كما يرى أن أفلام الرسوم المتحركة تُطوِّر، وبدرجة أكبر حتى من أفلام رجال العصابات، وأفلام الغرب، أيقنة خاصة بها، حيث إنها ليست مجرد طلاء فوق التمثيل المحايد ولكنها التمثيل representation ذاته. وكما يناقش طومبسون المسألة فإن أفلام

الرسوم المتحركة، وبدون التشوشات الخاصة بوجود الصورة الفوتوغرافية، وهى الأنطولوجيا المحيرة للناقد، تبدو النوع النموذجى الذى يطبق فيه التحليل السيميولوجى بالنسبة للمعنى بكامله، والذى يُستمدُّ بوضوح من نظام علامات يستند إلى دافع، وهو نظام مشفَّر لتوليد معنى (دعابة غالبا) من خلال تداخل الأسلوب(*). ولسوء الحظ، فإن أيا من الدراسات السيميولوجية التى تحققت حتى الآن لم يتتبع هذه الإمكانية، ولكن الأساس بالنسبة لهذه الدراسات، وكذلك بالنسبة لدراسة المؤلف والنوع وُصف بإيجاز محكم فى مقال طومبسون — والذى يثنى، مثله مثل مقال جريج فورد Greg Ford على أساس مانى فاربر Manny Farber اللفظى القوى والدقّيق.

* * *

سيدة عجوز: مستر جونز، أتستطيع أن تقول لى لماذا نجد الكثير جدا من العنف فى أفلام الرسوم المتحركة الأمريكية؟ ولماذا تكون مِزْحاتك سادية جدا وقاسية؟

تشك جونز: أفلامى ليست ساديّة مطلقًا. وشخصياتى لا تعذب إحداها الأخرى، ولكنها دائمًا ضحايا أنفسها. فالجوّاب لا يلمس شعرة من القيُّوط Coyote (ذئب أمريكى صغير — م). ولكن القيوط هو الذى يدمر نفسه باستمرار.

السيدة العجوز: ألا تعتقد أن العنف سوف يؤدى إلى إفساد الشباب، بطرحه أفكارا سيئة؟

تشك جونز: إننا نستقبل كميات كبيرة من الرسائل التى تنتقدنا، والتى تلومنا على تقديم موضوع ما أو آخر. وهى تصل إلى مائة ألف رسالة فى السنة.

(*) العلامات المبررة تشبه مرجعياتها: فالشجرة المرسومة فى لوحة زيتية ذات سمات شبيهة بشجرة ما فعلية. أما العلامات الاعتباطية فإنها تفتقد غالبا إلى هذه العلاقة: فكلمة شجرة ليس بين حروفها أوجه شبه واضحة مع الشجرة التى تعبر عنها.

ولكننا لم نتلق رغم ذلك شكاوى من المعلمين، أو المنظمات الثقافية أو حتى من الآباء الذين اتهمونا بالعنف. لا يوجد أى شكل من أشكال الاندماج للأطفال مع شخصياتى ــ سواء مع القيُوط أم مع بَجْزبَنِى (الأرنب السفروت). إن الطفل عند مشاهدته للمناجزات بين شخصياتى يتخلص من مشاعره العدوانية. وعلاوة على ذلك، فإننى لم أسع وراء المسألة بهذا المعنى. إننى أصنع الأفلام التى تضحكنى، وأحاول توصيل مرحى الصاخب إلى الآخرين، وبلا حدود. وهذا هو كل ما أهدف إليه. وقد سجلت ملاحظات على أفلام كانت تعرض فى آنيسى Annecy (مدينة فرنسية ــ م) ووجدت أن ثلث هذه الأفلام، على الأقل، تعكس هاجسًا حقيقيا بالموت. فهناك قطع للرءوس، وتمزيق للأوصال، كما فى فيلم "مسرح مستر ومسز كابال" لبوروفتشيك Borowczyk. وهذه الحالة المرضية تبدو حالة أوروبية بصورة نموذجية، فالأمريكيون قد يكونون منخرطين فى العنف، ولكن فى أوروبا، وكما يبدو فإن الموت والتحلل يسيطران على الخيال الإبداعى.

جون هالاس: لن يعارضنى صديقى العزيز تشك جونز إذا ما توصلت إلى أن هذا العنف هو رد فعل للوضع الخاص بجوهر الحضارة الأمريكية. وهو الوضع الأشد عنفًا فى العالم. ولحسن الحظ أن الألم فى أفلام الرسوم المتحركة المازحة لا يُنقل إلى الجمهور. بل يبدو أن هذه الأفلام تمده بشكل ما من أشكال الراحة. وذلك بلا شك هو السر وكذلك الاعتذار فيما يتعلق بالعنف الأمريكى.

بيتى بيرنس: لقد نسى كل منكم شيئًا مهما جدا، ففى أفلام الرسوم المتحركة لا يقدم الموت وهزيمة الإنسان دون أن يتبعهما بعث وتجلٍ. والشخصية فى فيلم الرسوم المتحركة لا يمكن أن تُسحَق تمامًا. فهى توضع فى طبق بفعل أسطوانة بخارية، وقد تحول إلى شذرات بآلة تقطيع بسكويت،

ولكنها تنهض فى الحال، غير مصابة بأذى ومفعمة بالحياة، وذلك فى اللقطة التالية مباشرة. ولهذا يبدو واضحًا بالنسبة لى أن أفلام الرسوم المتحركة الأمريكية لا تمجِّد الموت، بل إنها على العكس تزين باستمرار فكرة البعث.

هذا الحوار مقتبس من مؤتمر صحفى نشر فى مجلة بوزيتيف Positif العددين ٥٤، ٥٥ يوليو وأغسطس ١٩٦٣. وقام المؤلف بترجمته.

شُغلت السنوات القليلة الماضية من النقد السينمائى بالجدال حول إبداع الأفلام، والسجالات القائمة على أن الفن السينمائى فن جماعى، كما شغلت أيضًا بالنقاشات المتعلقة بالواقع الاعتباطى وغير الخاضع للسيطرة، المتسلل إلى الشاشة كجانب من أساليب سينمائية معينة. وهناك مساحة واحدة للفيلم التجارى الأمريكى يكون فيها لصانعى الأفلام (الذين مايزالون يعملون بفريق عمل كبير يخضع لتوجيه المخرج) سيطرة مطلقة على الوسيط، ويفرضون على الإطار (الكادر) ما يريدونه بالضبط. وهذا أيضًا نوع خاضع لدينامية واقع عكسى، وهى دينامية خاصة بصنع الفيلم الأمريكى: فكلما ازداد الوضع الظاهرى للفيلم اقترابا من الواقع ضعف تأثيره؛ وبالعكس كلما كان الفيلم أقل واقعية بجلاء، فمن المرجح أن يتم التعبير من خلاله بدرجة أكبر عن رؤية قوية وأصيلة وغير مقيَّدة ــ والحقيقة أن أشد الانتقادات للحياة فى قرننا هذا وبلادنا طرحت من خلال الأفلام الموسيقية، وأفلام الغرب، والأفلام الكوميدية الحافلة بالخشونة والعنف، وأفلام الرعب، وأفلام التشويق، وذلك بدرجة أكبر مما قدم فى كل الأفلام الواقعية المتسمة بالوعى الاجتماعى. وكل ما ذكرنا أعلاه صحيح بالنسبة لفيلم الكارتون والتحريك، وعلى نحو أكثر دقة بالنسبة لأفلام الرسوم المتحركة التى يبلغ طولها ٥٤٠ قدمًا ويستغرق عرضها ٦–٧ دقائق. وهى الأفلام التى بدأت تنتجها شركة إخوان وارنر أواخر الثلاثينيات، وانطلقت على شكل شريط متواصل بألوان تكنيكلور، مصحوب بأصوات الطيور والكلاب meep-meeps. woo-woos، والانفجارات، وما إلى ذلك، فى أوائل الستينيات.

وخلال العقد الثانى والثالث من القرن العشرين كان فيلم الرسوم المتحركة الأمريكى، شأنه شأن المسلسلات الكوميدية الأمريكية، حافلاً بالصيغ versions العجيبة، المحرَّفة، والسيريالية، عن العالم؛ والتى يستحيل اقتناصها من خلال تصوير الحياة الواقعية. وقد تعززت هذه الأفلام بنزعة بدائية رائعة، مختلفة بذلك عن أفلام الحركة النابضة بالحياة والمصقولة على نحو متزايد. وبدأت ثورة أفلام الرسوم المتحركة والمسلسلات الكوميدية فى الثلاثينيات. وبالنسبة لأفلام الرسوم المتحركة حدثت تلك الثورة فى شركة إخوان وارنر، حيث جمعت الصدفة السعيدة بين عبقريتين فى طور التكوين داخل مدرسة وارنر، هما فريد "تيكس" آفرى Fred "Tex" Avery وتشك "أكمى" جونز Chuck "Acme" Jones. وخلف هذين الرجلين تشكل فريق رائع شمل فنانى رسوم متحركة آخرين موهوبين مثل كلامبيت Clampett، وماك كيمسون Mckimson، وتاشلين Tashlin (وهو الذى اخترع فيما بعد سينما جيرى لويس)، والرائد فريتز فريلنج Friz Fereling؛ إلى جانب إميل بلانك الذى كان يشارك بصوته، وكارل ستولنج الذى كان يولِّف المؤثرات الصوتية والموسيقية على مجرى الصوت، وموريس نوبل الذى كان يصمم الخلفية (وهو الذى تبنى الوادى التذكارى فى أفلام جون فورد، وحوله إلى بيت ثلاثى الأبعاد يتناسب من حيث الإمكانيات مع الجوَّاب والقيُّوط)، كما شمل الفريق الرائع أيضًا كاتب القصة ورجل الحيل السينمائية مايكل مالتيسى، والمنتج ليون شلزنجز الذى كان عمله البناء الواضح والوحيد هو تسلم جوائز الأوسكار التى يفوز بها على أيدى مهرجيه، الذين تدفع لهم أجور أقل من المعتاد. وفى الثلاثينيات اخترع هذا الفريق شخصيات الخنزير البدين (بوركى بج)، والبيتونيا، وإيلمر فود، والأرنب السفروت (بجزبنى). وفى الأربعينيات اخترع شخصيات الطائر مينا (مينا بيرد)، والبطة المعتوهة (دا فى دك)، وسلفستر وتويتى، ووايل. إى القيُّوط والجوَّاب.

وفى الخمسينيات اخترع نجومًا بدرجة أقل مثل بيبى لى بيو Pepe le Pew وجونزا ليس السريع، وفوجهورن ليجهورن.

ولم تلاق هذه الإبداعات الرائعة اهتمامًا كبيرا. ولكن فى وقت متأخر، وهو عام ١٩٤٣، كتب عنها مانى فاربر بتفهم يتسم بالنظرة الثاقبة؛ وفيما بعد انتقل الدور إلى كتاب مجلة "بوزتييف"، وخصوصًا بينايون Benayoun، وهو الرجل الذى جعل جيرى لويس نجما انتقاديا؛ ومنذ عهد قريب جدا بدأت تظهر الأحاديث الصحفية فى دوريات مختلفة، ولكن على نحو أكثر استمرارًا فى مجلة Mike Barrier's Funnyworld. ويشكل جانبًا من مشكلة تلقى أفلام الرسوم المتحركة التى يصنعها أولئك الرجال أن أفلامهم سرعان ما أصبحت بائعا كريها للعنف والجنس (وخصوصا فى حالة تيكس آفرى). وينبغى تذكر أنه حتى ذلك الحين كانت أفلام الرسوم المتحركة وتوقعات الجمهور بشأنها متأثرة وبشدة بديزنى وبالأنواع الفرعية لأفلام الرسوم المتحركة، التى كان بطلها حيوانا صغيرا باعثا على السرور. وبعض أفضل محاولات شركة إخوان دارنر هى بمثابة هجمات مباشرة على أفلام ديزنى. ففيلم "كونشرتو مبتذل" Conny Concerto يشوه فيلم "السيمفونيات الساذجة" The Silly Symphonies مثلما يوجه فيلم "ما هى الأوبرا يا أستاذ؟" What's Opera Doc ضربة قاضية إلى أربعة مناظر على الأقل من فيلم "فانتازيا" Fantasia. وكما يوضح جونز فإن فيلم "ما هى الأوبرا يا أستاذ؟" يحتوى على ١١٤ قطعًا فى ما يزيد قليلاً عن ست دقائق، وهى نسبة تردد Frequency ratio تجعل آلان رينيه يشبه أنطونيونى. وأفلام الرسوم المتحركة هذه صنعها "أناس راشدون" دون الهبوط على الإطلاق إلى مستوى الأطفال، ولكنها اعتبرت أفلامًا خطيرة من جانب المدافعين عن آداب المجتمع شأنها شأن الفن الهدام والفن السيريالى. ورغم ذلك فمن حسن حظ الرجال الذين صنعوها أن النوع والجمهور ومنظومة صنع الأفلام توافقت جميعها كعناصر، إلى درجة أن هؤلاء الرجال وباستثناءات نادرة جدا (الجنس فى أفلام آفرى، مثلا) استطاعوا تقديم تعبير كامل متحرر من القيود عن رؤاهم الذاتية فى أفلام الرسوم المتحركة. وقد أتاح فن أفلام الرسوم المتحركة الساخر، وبدرجة أكبر كثيرًا من أفلام الفئة B العابثة، منفذا للأفكار والصور غير العادية بحق، والمضادة للمؤسسة.

آفرى وجونز هما قطبا هذه الحركة. وتمتد جذور آفرى بعمق فى تراث المسلسلات الكوميدية المبكرة بما فيها من غرابة أطوار، وأحداث ونزوات غير منطقية، ومحاكاة ساخرة، ودعابة الفودفيل، ومن أمثلتها كريزى كات Krazy Kat، ومسرح الكستبان Thimble Theater، وأعمال روب جولدبرج، وميليت جروس، وفريد أُوبَّر. وفى أحد أفلامه الكرتونية، تقول شخصية: "إن أى شىء يمكن حدوثه فى فيلم الرسوم المتحركة"، وهذه عقيدة آفرى. وحين ترك شركة وارنر أواخر الثلاثينيات، ذهب إلى شركة مترو جولدوين ماير، حيث صنع مسلسل "دروبى" Droopy، وهو مسلسل عن الحياة فى المستقبل؛ كما صنع أفلام اللقطة الواحدة المدهشة. وفيها جميعا، يصبح الزمان والمكان تحت سيطرته تمامًا: فهو لا يعترف بأى نوع من القواعد. والسمة الثابتة الوحيدة فى عمله هى أنه مادامت كل الشخصيات الأخرى حيوانات مضفى عليها طابع أسلوبى بشكل رائع، فإن البنات يشبهن دائما الكتاكيت الساحرة. وقد كرس فترة قصيرة جدا من الوقت فى أفلام مثل "سندريللا المتحايلة" Swing-Shift Cinderella، و"إعدام دان ميجو رميا بالرصاص" The Shooting of Dan Megoo لمجموعة أغان عاطفية ورقصات شعبية.

قال برنارد كون عن آفرى: "كل الكائنات المرتدية لبذلة (عفريتة) صناع النسيج غارقة لآذانها دائمًا وتقريبًا فى تجارب عنيفة: ممزقة، محشورة، مقطوعة الأسى، ممضوغة، مفجرة (كما فى فيلمى الساعة الوقواق The Cuckoo Clock، و"مأزق ثعلب دروبى" Droopy's Fox Trouble) أو ببساطة أكثر مطاردة من قبل مسن أقلام رصاص حاقد ونهم (كما فى فيلم القط الذى كره الناس The Cat Who Hated People) ــ ولكنها تستعيد دائمًا، رغم ذلك، أشكالها الرائعة وهوياتها الشخصية... فــ "دروبى" وهو أكثر الكائنات الخرافية عند آفرى يستحق مكانا فى التاريخ إلى جانب شخصيتى طرطوف ومدام بوفارى.

فتحت المظهر الخارجى لمهاتما صموت، متمثلاً فى هذا الكلب القصير العنيد، الذى يحدث نفسه بكلمات مبهمة، تحتجب روح شريرة، حيث يقضى أوقاته،

بفضل قدراته اللامتناهية التى لا تكل، فى تعذيب الذئاب الهزيلة وتشتيتها فى كل الآفاق. ولكن، لو أن الصدفة دفعت بمغنية ذات جسد مثير إلى مجال رؤيته، فإنه لا يتمالك السيطرة على قدراته الجنسية التى تنطلق بلا حدود، وحينئذ تعرض علينا قمة البذاءات البصرية، التى يحيلها آفرى مستعينا برسوم الجرافيك الخليعة، إلى رمزية موحية لأقصى حد. إن جنون آفرى يتبدى على كافة المستويات. وإن كان يتعدى الحدود كثيرا، فإنه قادر أيضًا على تقديم دوار ميتافيزيقى بواسطة رؤاه الكونية، كما يتبدى فى فيلم "القط الذى كره الناس" من خلال سلسلة الأشكال الدادية غير التقليدية التى تمر أمام أعيننا، أثناء ضجة أجراس مثيرة، وهى ترضع وتلهث". وأفلام آفرى حافلة بالكثير من وسائل الإبعاد distancing devices مثل الإيماءات، والكلمات الموجهة إلى الجمهور من جانب أحد الشخصيات والتى يفترض ألا تسمعها الشخصيات الأخرى، والمفاجآت والمزحات الهابطة، والمبالغة التى أضفى عليها طابع أسلوبى بدرجة كبيرة. ولمعرفة مكانة آفرى فى تاريخ أفلام الرسوم المتحركة، علينا أن نتخيل ميكى ماوس وهو يقفز إلى أعلى وإلى أسفل (يتنطط)، ويطير كصاروخ، ويحدث أصواتا ضخمة مولولة، وتبدو أجزاء من جسده متضخمة وعليها آثار جلد بالسياط، وتطير مقلتا عينيه من رأسه وبعيدا إلى أعلى نحو إلهة من الآلهة هى الإلهة مينى Minnie، التى وهبت صفات بشرية، حيث تستعرض المقلتان أمامها نفسيهما بصعود وهبوط شديدين، بينما هى واقفة هناك تنظر وتقول: "سيمون، ميكى، هيا نضطجع". وفى سبيل نهاية ممتازة، قد يجعل آفرى ميكى يستقطع وقتا من تدويمه فى الجو ليقول لنا بوجه متجهم وبصوت كئيب، لا تسمعه مينى: "أنتم تعرفون طبعًا ما سيحدث، عمومًا أنا سعيد".

وجدير بالذكر أنه أثناء الحرب، حين كان آفرى يعد أفلام تدريب بالرسوم المتحركة للجيش، جعلوه يستبعد بعض المشاهد الجنسية.

ترتكز سينما تشك جونز على قاعدتين مفاهيميتين: القاعدة الأولى، تحقق شخصياته بوصفها شخصيات تامة التطور لا دمى متحركة متأمِّلة (كما فى فيلم "نقار الخشب الخشبى" Woody Woodpecker)، وإلى مدى يمكن فيه مقارنة جهد

جونز بديناميات استخدام النجوم فى أفلام الحركة الحيَّة Live-action Films (التى تعتمد على ممثلين وممثلات ــ م)، وذلك بجعل شخصية بجز Bugs أو شخصية دافى Daffy تلعب دورًا محددًا وتدرك فى الوقت ذاته ما تقوم به. القاعدة الثانية، هى تطوير خطِّى تمامًا لفكرة رئيسية مجردة وحيدة، علاوة على منهج معيارى وخصب مثل منهج كيتون. ولا توجد فى أفلام جونز أصوات غير منطقية ولا أحداث غير قابلة للتفسير أو غريبة. فهو يتناول أى فيلم على أساس مجمل الخصائص المميزة للشخصية، كما أن بنية أى فيلم تتراءى له قبل تحققها بواسطة الشخصية. إنه، بلغة القواعد، يستغل حدود ومتطلبات النوع، وحدود ومتطلبات نموذج أفلام الرسوم المتحركة. أما بالنسبة لآفرى فإنه ينتهك حرمة تقدم حركة فيلم الرسوم المتحركة للأمام، وحرمة حدود الإطار بغطرسة واندفاع ــ حيث يفرِّغ الإطار من الشخصيات، أو تعيد الشخصيات سحب لوحة العناوين إلى الخلف بعد عرضها؛ فى حين أن جونز ينتهك واقعية الإطار فقط، كإجراء، وبمنطق دقيق (شخصية دافى ــ وفى النهاية شخصية بجز ــ فى فيلم "دك أموك" Duck Amuck).

يعلم الله كيف كان آفرى قادرًا على إخراج أفلامه فى شركة متروجولدوين ماير ــ فقد كانت، بلا شك، أفلاما تحطم كل ما هو تقليدى، وربما كانت الأفلام الجنسية الأقصى تطرفا التى أنتجها ستوديو الشركة فى فترته الرجعية، وهى الأربعينيات وأوائل الخمسينيات. ولكن مجموعة مساعدى آفرى فى شركة إخوان وارنر، سواء أكانوا واعين بذلك أم لا، كانوا على صلة مباشرة بـ سيز هو Sez-who، الرجل الصارم، الوفى، والمعادى للفاشية، والذى كان الممول الرئيسى الذى احتكره الإخوان وارنر فى الثلاثينيات.

ومع تقدم جونز فى العمل، أصبحت رسومه المتحركة هزيلة إلى حد كبير وجوفاء وأقرب إلى أن تكون مجرد فكرة رئيسية. وعلى امتداد طريقه الفنى صنع فيلم رسوم متحركة هو الأشد فتورا فى ما رأيت من أفلامه، وهو فيلم "الكلب الباحث عن الطعام" Chow Hound، الذى يحوى مناخ كتب الكوميديا البالية. فثمة

كلب ضخم مربوط لا يحصل على ما يكفيه من الطعام، ولهذا يلجأ إلى حيلة، حيث يستعبد قطا يرسله من خلال طريق ما إلى مختلف المنازل للحصول على طعام — ويقول له فى كل مرة : "لا تنس صلصة مرق اللحم" — والقط، المعروف باسم مختلف فى كل منزل، يحصل على بعض الطعام، ولكن الكلب يعنفه دائما لعدم إحضاره صلصة مرق اللحم. وفى المرة الثانية من التجوال، يعطى الكلب فأرًا للقط، وهو فأر مستعبد بالطريقة ذاتها، إذ يحتفظ به القط بين فكيه، ويظل وسيلة لإغرائه بإحضار المزيد من الطعام، ورغم ذلك لا يحضر القط صلصة مرق اللحم. وفى آخر الأمر، يدبر الكلب حيلة أخرى، ويصبح لديه المال الكافى لشراء محل جزارة خاص به، ويحصل أخيرًا على ما يكفيه من الطعام. ويلى ذلك اختفاء تدريجى (للصورة) ثم ظهور تدريجى (للصورة) حيث غرفة طوارئ، يرقد فيها الكلب فوق سرير ذى عجلات وهو منتفخ تمامًا، وتخفق معدته المتضخمة بشكل كريه خفقانا هزيلاً، ويبدو تعيسًا، ثم يلى ذلك قطع إلى لقطة قريبة لفتحة باب، والقط والفأر يدخلان منها، ومعهما قمع وطبلة ضخمة كتب عليها "صلصة مرق اللحم". وبينما يضعان القمع فى فم الكلب ويرفعان الطبلة أمام عينيه يقول القط: "لم ننس هذه المرة صلصة مرق اللحم". وتنساب قطرات من العرق على وجه الكلب فى لقطة قريبة تبدأ بظهور دائرى iris out.

ومع أن جونز لم يتدن إلى الدرك الأسفل إلا أنه كان قريبا منه. وربما يكون إبداعه الأعظم، والأبسط والأكثر مباشرة بالتأكيد هو سلسلة أفلام الجوّاب، التى بدأها عام ١٩٤٨ واستمرت حتى نهاية توقف العمل فى ورشة أفلام الرسوم المتحركة بشركة إخوان وارنر أوائل الستينيات. وهذه الأفلام تدور حول شخصية وحيدة تدعى وايل إى. القيوط Wile E. Coyote. وتشاهد الأفلام من وجهة نظرها. وقد بُسِّط الموقف حتى أصبح لا يحتاج إلى كلمات: فليس هناك حوار، وإنما توجد عند الضرورة مادة مكتوبة للتوضيح (مثل "سنبلة" الذروة، المزلجة الصاروخية للذروة، طقم طيران الذروة). والعلامات الخاصة بمنى الطائر الحر تستخدم كطعم إما لوقف (الطائر) الجوّاب عند نقطة معينة كى يسقط فوقه شىء ما،

ثم ينفجر أسفله أو يوقعه فى شرك، وإما كطعم لإطعام الجوَّاب حبوب زلازل أو طلقة نارية، والأخيرة لتسهيل اقتناصه بمغناطيس. والزمن هنا ليس مشكلة، فالمهم هو التتابع المنطقى فقط، الذى حل محل الحبكة، وألغاها. وأفلام الجوَّاب تحتل منزلة خاصة بين الأعمال الأشد تقشفا والأكثر بساطة فى الفن الحديث.

وكما فى نظرية الموجة الجديدة، فالفراغ الذى تتركه الحبكة يملأه الموقف والشخصية. وحتى فى توجهه هذا يصر جونز أيضًا على براءة من نوع خاص، فالموقف ذاته يتكرر دائما عدة مرات فى كل فيلم. والقيوط يسيطر عليه دائما هاجس هزيمة الذات، فهو يدرب إرادته للتغلب على أفعال قوة طبيعية، قوة خلاقة، وللتغلب على طائر جوَّاب يُرى أحيانًا. وعلى عكس القيُوط، فالطائر يجب أن يبقى على الطريق فى كل الأوقات، ولا يتخذ أى دور فعلى فى العداوات (أحيانا، يستخدم الطائر صوته المحدد "ميب ميب" ليروِّع القيوط فجأة، فينقلب الأخير على ظهره، أو يسقط أو ما إلى ذلك، وأحيانا يظهر الطائر عند نهاية الفيلم تقوده الشاحنة أو القاطرة التى تدمر القيوط). ويجرى كل هذا فى صحراء جرداء، تغطيها جلاميد صخر، وأشجار صبار وهضاب منعزلة شديدة التحور، وسهل ممتد على الطريق بكامله إلى الأفق، والطريق مكون من ممرين ضيقين يفصلهما حدين فى المنتصف، وأحيانا نجد كبارى ومنعطفات، وخطوط سكة حديد متعرجة معدة لارتقاء هضبة شديدة الانحدار.

وقد قدِّمت إيماءة عرضية لتفسير هذا الهاجس، وذلك بتزويد القيوط بسكين وشوكة أو تركه يبدو جائعًا؛ ولكن من الواضح أن هوسه فاق منذ زمن طويل الأسباب الطبيعية. ويدَّعى جونز أنه ابتكر المسلسل كمحاكاة ساخرة (باروديا) لأفلام المطاردة الكرتونية، والتى كانت منتشرة بكثرة فى ذلك الوقت، ولكن أحدًا لم يفهم الأمر على هذا النحو، فقد فشل جونز بوضوح فى اعتبار الاختزال والتجريد فى مجال أفلام الرسوم المتحركة النتيجة المنطقية للنوع.

إن ثنائية القوة الطبيعية (الجوَّاب) والشخصية الفعالة (القيُّوط) انعكست فى المستويات الأكثر بدائية للإخراج. حيث نجد زمن العرض بكامله مبدّدا مع القيوط،

ومقدّما من وجهة نظره، ومبذولا فى التعاطف معه. أما الطائر نادرًا ما يظهر، كما يرى عادة وهو على مسافة بعيدة، وعلاوة على التهام الحبوب فإنــه يتنقــل مثــل البرق من لا مكان إلى لا مكان، ويخرج لسانه حين يسقط القيوط، ولا يبــدى أيــة صفات مميزة. وكل ما يهدف إليه الفيلم يتحقق من خلال القيوط. وطبيعة القيــوط التى يغلب عليها طابع الاستحواذ تتناقض مع طبيعة الطائر خالى البــال والمعتمــد على حدسه. إنه يفكر، ومن ثم ينهزم، فهو محكوم عليه بالفشل بسبب عقليته وهــو يلجأ إلى تكنولوجيا معقدة، على نحو متزايد، فى محاولاتــه لإيقــاع الطــائر فــى الشرك، ويصل بوضوح إلى مرحلة يتزاحم فيها مع عاطفته نحو الطــائر افتتانــه بالآلة الضخمة الماهرة ـــ ذلك النوع من العاطفة الشريرة التــى تجعــل إجنــاتز Egnatz يقذف كريرى Krazy بقوالــب الطــوب. وجــونز يقــدم التــصميمات الميكانيكية، وكأنها اختبارات للباليه، وهى مستمدة من الجوانــب غيــر المتوقعــة لمبادئ الروافع، والعجلة، والمستوى المائل، والجاذبيــة، والمــسار، واللزوجــة، وقوانين نيوتن، كما يقدم فكرة أرشميدس متمثلة فى أنه إذا كان القيوط لديه رافعــة ومكان يقف فيه فإن باستطاعته جعل الكرة الأرضية تسقط فوقه هو ذاته.

وتوجد فكرتان كلاسيكيتان فى لب المسلــسل. أولهمــا الغــرور الزائــف، وبالتأكيد فى تطبيق القيوط لثمار العقل ـــ التكنولوجيا ـــ داخل إطار مسعى يتنافى مع العقل، وهو هاجسه بالطائر؛ ومحاولته مد قدراته وسيطرته من خــلال الأدوات المساعدة الميكانيكية هى محاولة تزيد فحسب من عجزه وافتقاده للــسيطرة علــى نفسه. وبتتبُّع هذا الخيط نجد أن المجاز الخاص بالفشل فى أفلام الرسوم المتحركــة هذه يضارع مجاز أفلام الحركة – الحية عــن الطــرق (مثــل "طريــق الرعــد" Thunder Road، "الخط الأحمر ٧٠٠٠" Red Line 7000، الطريقــان الــضيقان المسفلتان Two Lane Blacktop)؛ وتأتى هزيمة القيوط غالبا حين يحاول توســيع الطريق ذاته أو وظيفته إلى ما هو أكثر من الواقع الفعلى. ومن بــين كــل أفــلام الطرق تعد أفلام جونز هى الأشد وضوحًا فى عرض العصاب الأمريكى الخــاص بالطموح المتسم بالسعادة الفائقة والإثارة. ولا ينجم فشل القيوط عن التفكير الخاطئ

ـ فأفكاره بارعة وفعالة، بل على العكس ينتج عن الافتقار إلى التفكير الهادئ والعميق بدرجة تكفى للتنبؤ بالانقلابات المفاجئة لقاعدة فيزيائية: الجلاميد ثقيلة، بلا شك، بما يكفى لتثبيت شيء ما بإحكام، ولكن حين تصبح مجرد شريط مطاط هائل...

الفكرة الثانية فى لب المسلسل هى أسطورة سيزيف. وجونز هنا مثل هوكس يتخلَّص من زعم استخدام الأنواع الشعبية، ويعترف بأنه مادام الشكل والنتيجة معروفين مسبقًا، فإن الشخصية وطريقة إنجاز ما هو معروف من قبل هما الجانبان المعنيان فى الأعمال الفنية الشعبية. وهذا التوجه، من حيث الجوهر، يعد رؤية كئيبة للعالم ـ رؤية دورانية، بلا بدايات أو نهايات ذات معنى، رؤية تقدم كأحسن ما يكون من خلال صورة للحياة تجعلها تبدو كنظام مقفل أشبه بلوحة ألعاب. إن سلسلة أفلام الجوّاب ليست مجرد أفلام رسوم متحركة مدة كل منها سبع دقائق، بل إن الدقائق السبع فى كل فيلم زاخرة بتسعة أو عشرة أفلام كرتون صغيرة متماثلة تقريبًا، أو ذات مزحات طويلة فى كل منها يشتهى القيوط، ويتصوَّر، ويبنى، وينجز، ويفقد، ثم يفعل هذا بعدئذ المرة تلو الأخرى. وهو محكوم عليه، وبوضوح، أن يكون ضحية نفسه، أما بالنسبة لنا فإننا من خلال تلك الدائرة فقط نعرف القيّوط، إنه كل ما يفعله. وفى فيلم "وحشية السرعة" Wild About Hurry وبعد استعراض بعض الأدوار الافتتاحية المعيارية، لمضرب كرة (راكت)، و"نبلة" عملاقة، وعربة خفيفة يسيرها محرك نفاث، وأداة تجمع بين قنبلة يدوية ومغناطيس، يطلق جونز العنان لمشهد طويل يدفع فيه القيُّوط أوعية ذات مستوى منحنى من قمة التل إلى أسفل نحو الطريق، ويقفز فى كرة سلة مدرعة، ويتدحرج لأسفل، ويزيد من سرعته طوال الطريق لمطاردة الطائر، ويسلك الطريق المقصود، ويهمل عدة كوارث، ويصل إلى سطح قاع نهر، ومن هناك يقوم برحلة إلى المساقط، وبعدئذ يتم إطلاقه من خلال منجنيق (أو نبلة عملاقة) عبر كل المستويات الجغرافية التى مر بها من قبل ليصل إلى القمة الفعلية التى بدأ منها، وحين تتقزَّح ألوان الفيلم (ينتهى التتابع ـ م) عند النهاية يبدأ بلطف فى دفع الأوعية ذاتها.

من الواضح أن فيلم "العام الماضى فى مارينباد" هو الابن الحركة والحى وغير العنيف، المتوافق مع العصر لمسلسل الجوَّاب؛ وأن المفتاح ذاته يفك شفرتيهما على السواء لمن يحب ذلك النوع من التجريب.

وفى حين أنه من المعروف أن القيوط يخسر، كقاعدة صارمة، فإننى لست متأكدًا من أن الخسارة ذاتها جزء من دائرة انفعالنا. وأحد أجمل اللحظات فى المسلسل، على المستوى البصرى والعاطفى معًا، تجىء فى حلقة "جى هويز" Gee Whiz حين يخلع القيوط البذلة الخضراء للطيران إلى أعلى نقطة ويرتدى البذلة الخضراء اللامعة (كاملة بخوذتها ذات العيون الجاحظة) ويمد جناحيه الرشيقين الكاسحين ليملأ الشاشة، ثم يشرع فى الطيران. إنه يسقط، فى لقطة عامة اعتراضيه، من فوق الطريق إلى قاع المنحدر الصخرى الشاهق عند الشاطئ، ولكنه عندما يصل إلى القاع بالضبط ينجو من المأزق ويبدأ فى الطيران!، ويحدث قطع إلى لقطة قريبة عندما يضرب الماء بالجناحين الأخضرين الطويلين مثل سباح فيتطاير من حوله منطلقا نحو الهواء. ثم يستدير نحونا مبتسما ـ ويرتطم بجرف صخرى، وتلى هذا أحداث متوقعة.

هذا استثناء نادر. فالقيُوط مطالب وبصرامة ليس فقط بأن يهزم بقسوة، بل بأن يهزم كل مرة لكى يصبح واعيًا بقدره، ومدركا لنفسه، ومتفهما لمصيره قبل حدوثه. ويتحتم عليه أن ينظر إلى أسفل، وأن يرى نفسه واقفًا فى الهواء، وأن ينظر إلى أعلى ويرى جلمود الصخر وهو يسقط فوقه، وأن يجيل النظر فيما حوله، وأن يرى فتائل الديناميت التى تهدده وهى تقصر شيئًا فشيئًا. وهذا تأكيد مستعار فى الإخراج. فمن لقطة عامة بارعة للقيوط، ولجهاز (غالبا ما تكون لقطة متابعة أو لقطة بانورامية للإبقاء على استمرار المطاردة)، مصحوبة أحيانا بإقحام أداة كارثة قادمة يجرى القطع إلى لقطة قريبة محكمة لوجه القيوط عندما يرى أداة الكارثة وهى قادمة. وبعدئذ يجرى القطع إلى لقطة متوسطة لنرى الكارثة أثناء حدوثها. ويحب جونز أن يضعف الحدث البسيط إلى أبعد مدى. وثمة عنصر بنائى ثابت فى الأفلام هو الكارثة، كما وصفتها أعلاه، وبعدئذ يأتى السقوط الطويل

الهادئ والرشيق بصورة غير مألوفة، مرئيا من خلال لقطة رائعة جدا، مأخوذة من أعلى مباشرة، ومصحوبة بصوت صغير متناءٍ ممتد، ومنتهية بسحابة دخان تـرى بالكاد من أسفل، ثم يلحق بها بعد لحظة صوت اصطدام مكبوت. إن هذه اللحظـة تحتل مكانها فى إيقاع الفيلم كسمة جمالية مميزة، وكمقطع ختامى للحن.

الدور العرضى للسحر فى الأفلام يضخم الديناميكيـة الحدسـية/ العقليـة. فالقيوط يستطيع إقامة ستارة أو حاجز عبر الطريق يخفى هوة سحيقة، كما يستطيع إقامة حائط من الطوب ويرسم فوقه طريقًا ممتدا وكأنه الطريـق المعتـاد. وفـى المطاردة التالية، يجتاز الجوّاب الطريق الوهمى كما لو أنـه الطريـق الحقيقـى، محولاً البعدين المعهودين إلى ثلاثة أبعاد، ومحيلاً الوهم إلى حقيقة، ويحدث ذلـك بجلاء من خلال غريزة صادقة ـ أو إيمان. والشىء الملغز، أن القيوط يحاول فعل الشىء ذاته، ولكنه يسقط فى الهوة أو يرتطم بالجـدار، وقـد خذلتـه معرفتـه ـ وأحبطه خوفه. وهذه الوسيلة من الوسائل القديمة المستخدمة فـى أفـلام الرسـوم المتحركة، ولكن أهميتها فى أفلام الجوّاب تتبدى فى الإصرار على اعتبار المعرفة نوعًا من أنواع البلاء. ويستطيع الجواب، أيضًا أن يرسم مشهدًا لجسر زائف عبـر الطريق، ويعبر من خلاله مارا بالطريق الحقيقى الرئيسى، فى حين يسقط القيـوط الذى يطارده فى الممر الضيق الزائف.

على النقيض من أفلام مطاردة أخرى، مثل أفلام توم وجيـرى، لا تعتمـد أفلام الجوّاب على مشاهد مطاردة طويلة وتفصيلية ذات طابع تسكعى أو صعلوكى Picaresque. والمسلسل يعبر تمامًا عن أن المطاردات، مثل أى شىء آخر فيـه، عنصر جوهرى وليست عنصرًا واقعيا. وفى فيلم "أن تحذر أولا تحذر" To Beep or Not to Beep يكون لدى القيُّوط منجنيق رومانى محشوًا بجلمود صخر، وحين يطلق المنجنيق يسقط الجلمود فوقه. وهذا جزاء عادل تمامًا. وبعدئذ، يجرى القطع بشكل متسارع، وننتقل إلى علامات المعنى وليس إلى أحداث، حيث تتكرر المزحة بجعل القيوط يختبئ فى مكان مختلف كل مرة ـ فى جانب ما، ثـم فـى الجانـب الآخر، فى الخلف، ثم فى الأمام ـ ولكن فى كل مرة يعثـر الجلمـود الـصخرى

عليه. وأخيرًا، يختبئ خلف المنجنيق الضخم، ويطلقه، ولكن المنجنيق يسقط فوقه بكامله. وفى لقطة قريبة نرى لوحة فوق آلة وقد كتب عليها "صنع فى شركة منجنيقات الجوّاب". والاستخدام الفطرى لمفهوم ودلالة الشكل من أجل إرضاء السيميولوجى، يصل إلى حده الأقصى فى فيلم "بيب بيب" Beep Beep، حيث تجرى المطاردة فى مدخل منجم. فالمنجم مظلم، وسرعان ما نعجز عن تمييز الأشخاص، ولكن تظهر فقط لمبات الخوذات الموجودة فوق رءوس الأشخاص، وبعدئذ يقطع جونز بلقطة اعتراضية إلى مقطع عرضى تخطيطى لمزرعة نحل للرسام بيت موندريان Piet Mondrian يتقاطع مع جحور ومتاهة، ويصحب ذلك دائرتان من الضوء تطارد كل منهما الأخرى.

يكتب جونز ويخرج اعتمادًا على صيغتين للجوّاب، وفى كل منهما يترك الشكل المعيارى ليطور مستوى آخر. وفى فيلم "مصيبة هوبالونج" Hopalong Casualty ينطلق من خلال المزحات المعيارية التمهيدية إلى الدخول فى حيلة أقراص الزلزال. ويستخدم وايل إى. القيُّوط وسيلة تحايل هى منى الطائر الحر، ويحمل الجوّاب إلى أعلى، ويكتشف أن الطيور الجوَّابة منيعة ضد أقراص الزلزال ــ بعد أن جعل زجاجة الأقراص هى ذاتها تحدث صوتا كالزلزال فى سخرية جريئة من شركة الذروة Acme (أكمى) للأدوية (ثمة تلاعب باللفظ هنا سعيا وراء ازدواج الدلالة ــ م). ويلى هذا مشهد رائع يصبح القيُّوط فيه مسار الصوت: أبواق ذاتية الصوت، دقات مطارق، زعيق كابحات (فرامل). وتخمد الأصوات عدة مرات، وتعود من جديد، وتقدم صورة تامة عن شخص واقع ضحية جسده هو شخصيا، وضحية قواه الداخلية غير الخاضعة للسيطرة.

يبدو من الضرورى عند مناقشة أفلام جونز العودة إلى الصورة وإعادة بنائها بدقة، لأن الصورة فى أفلام الرسوم المتحركة هى الفكرة، وهى وحدة المعنى، إن كان الفيلم يتسم بأية درجة من الجودة. والصور فى أفلام الرسوم المتحركة، كما فى الفيلم الأسود وفى السيريالية الجيدة، تشد انتباهنا ببراعتها الفنية

الفائقة الخاطفة للبصر، فى حين أنها على مستوى آخر تتهاوى ببطء تحت أقدام المفاهيم العقلية للعالم.

فى الجزء الآخر من المسلسل الذى كتبه وأخرجه جونز وعنوانه "بسرعة بالغة" Lickety Splat، تقدم المزحة الأولى القيوط وهو يتنقل على مرأى العين فى بالون غازى، ومعه كمية من أصابع الديناميت، مزودة بأجنحة صغيرة عند أحد أطرافها، وبأنف إبرى عند الطرف الآخر، ويود إلقاءها فوق الطائر الجوَّاب. ويحل رباط اللفائف ويجعلها مبتعدة عن بعضها، فتنطلق وتشرع فى الطيران مثل سرب من طيور السنونو أو مجموعة جميلة من الطائرات الشراعية تحلق فى شكل أرابيسك حول وفوق البالون... ولكن إصبع الديناميت الأخير لا يشارك فى ذلك التكوين، بل يصطدم بالبالون، وينفجر، ويسقط القيوط... إلخ ويلى ذلك اختفاء تدريجى. أما المزحة التالية فهى ليست قريبة من سابقتها على الإطلاق، ولكنها فى فحواها عن أحد أصابع الديناميت المتبقية من المزحة السابقة، وهو يدخل الإطار وينفجر. وهكذا الحال فى كل مزحة ناجحة: فى نهايتها تسقط بعض السهام المريشة الطائرة الجميلة. وهنا نصل إلى نهاية حديثنا عن الأفلام باعتبارها العمل الميدانى. ويبدو لى أن هناك مجالات تقترحها هذه الأفلام. المجال الأول، هو تفسير الاستعارات، مثلما قمنا بعمله أعلاه، بالنسبة للنماذج الأميل للأدب. والمجال الثانى، هو عمل تقييمات للأيقنة الخاصة بالأفلام، وهذا من حيث الجوهر مشروع نقدى بصرى. أما المجال الثالث فهو تحليل سيميولوجى/ بنيوى لأفلام الرسوم المتحركة، ويبدو فى نظرى أنها تصنع ليجرى تناولها من خلال هذا التحليل.

حاشية: بقدر ما تعنى تعبيرات بيرنس، الواردة فى صدر هذا المقال، فإنها صحيحة تمامًا؛ ولكن الأمر محل الخلاف فى مسلسل الجوَّاب وفى أفلام رسوم متحركة أخرى ليس حدوث البعث بل تبرير حدوثه، وليس أن الموت فى حد ذاته إمكانية قائمة فى أفلام الرسوم المتحركة ــ على الرغم من أن الكارثة الختامية عنصر رئيسى فى إنهاء المناظر الأخيرة ــ ولكن هذا البعث الموجود بشكل

أساسى فى كل دائرة أفلام رسوم متحركة يوجد وحده وعلى نحو ساخر، إلى حد أن الضحيّة يمكن متابعتها حتى هزيمتها الكاملة التالية. إن شخصيات أفلام الرسوم المتحركة هنا تصبح رافضة تمامًا لعزاء الراحة الأبدية بدرجة أكبر من مستردى الحياة (الزومبيات)[١] والجثث مصاصة الدماء[٢] واللاموتى.

هــوامش

(١) الزومبى: Zombi، لها معان مختلفة وأقربها هنا الميت الذى يسترد الحيــاة بفعــل قوة ميتافيزيقية ـــ انظر معجم المورد، إنجليزى - عربى، طبعة ٢٠٠٠- م.

(٢) الهامة: Vampire ذات معان مختلفة وأقربها هنا الجثة التى يعتقد أنها تفارق القبر ليلاً لتمتص دماء النائمين (من أجل استرداد الحياة) ـــ انظر المعجم ذاته - م.

إمكانيات الفيلم الإثنوجرافى

ديفيد ماكدوجال

فى هذا المقال، الذى كتبه عام ١٩٦٩، يقوم ديفيد ماكدوجال بإلقاء نظـــرة عامة على الوضع القائم للفيلم الإثنوجرافى (الإثنوجرافيا هنا هى الأنثروبولوجيـــا الوصفية أو المرئية– م)، ويسعى وراء اندماج متوازن ومشترك بين فن السينما والعلوم الاجتماعية بدرجة أكبر مما يظهر فـــى التـــسجيلات الـــسينمائية Film records (التى تعتبر تطبيقا علميا لتكنولوجيا السينما لا صـــنعًا للأفـــلام بمعنـــى الكلمة) وفى الأفلام الروائية الممزوجة بتقنيات الأفلام التسجيلية (مثـــل الواقعيـــة الجديدة الإيطالية). ويعرِّف ماكدوجال نوع الفيلم الإثنوجرافى (رغم أنه لا يستخدم مطلقًا مصطلح "النوع" genre) حسبما يطرحه تيودور كهـــدف للفـــيلم: "الفـــيلم الإثنوجرافى هو الفيلم الذى يسعى لكشف مجتمع أمام مجتمع آخر"، وهو تعريف يفضى إلى المشكلات التى يشير إليها تيودور ــ وإن كانت الاستفادة من إمكانيات النوع أو الإجماع الثقافى حول أفلام، تحوى القليل من كشف مجتمـــع بوصـــفها أفلاما إثنوجرافية، قد تكون مسألة صعبة. ويبدأ ماكدوجال مقاله بمسح مفيد يميز فيه الفيلم الإثنوجرافى عن غيره من الأفلام القريبة، مزودًا تعريفه بمزيـــد مـــن الخصوصية.

ويصف ماكدوجال عددًا من الأفلام الإثنوجرافية المهمة ببعض التفـــصيل، ويقوم بدراسة استخدامها لـــ"لغة السينما" ولقدرتها على توصيل الخصائص التى تفتقدها غالبا الأشكال الأخرى من وسائل الاتصال: "علاقة شعب ببيئته ــ معرفته بها، استخدامه لها، حركته داخلها... إيقاعات المجتمـــع، إحـــساسه بالجغرافيـــا وبالزمن". كما يمثل تحليل ماكدوجال للغة الـــسينمائية محاولـــة مبكـــرة وغيـــر

مسبوقة عمومًا لربط اللغة السينمائية بعلم اللغة البنيوى. ومع أن تناوله للعلاقة تناولا سطحيا، إلا أنه يتوصل على نحو غير مباشر إلى الجوانب المتشابهة فى التواصل السينمائى والتى تتيح التعبير لـ"التحدث مباشرة إلى إحساس المشاهد، دون التشفير وفك الشفرات، اللذين يتعذر اجتنابهما فى لغة الكتابة". وبالرغم من أننا نعرف الآن أن الصور البصرية هى أيضًا صور مشفرة، إلا أن الفرق بين التشفير المتشابه analog coding والتشفير الرقمى digital coding فرق حاسم[1]، ويجادل ماكدوجال بأن هذا الفرق يصنع فى واقع الأمر فيلما إثنوجرافيا بدرجة أكبر من شىء مضاف إلى الأنثروبولوجيا التقليدية، ويصبح هذا الفرق أيضًا المصدر المحتمل لصنف مختلف تمامًا من المعلومات ولإدراك مختلف لما يضمر دلالة ومعنى بالنسبة لأعضاء فى جماعة ثقافية معينة[2].

* * *

(١) التشفير المتشابه/ التشفير الرقمى (رغم أن تعريف هذين المصطلحين يرد فى المسرد الذى يعقب الجزء الثالث من الكتاب، والملحق بفصل البنيوية والسيميولوجيا، إلا أننى رأيت إدراجه هنا لمساعدة القارئ على متابعة وفهم السياق الذى ورد فيه المصطلحان- م). هاتان الصيغتان من صيغ التواصل تشكلان أساس كل المنظومات الطبيعية للتواصل. والتواصل المتشابه يشمل كميات متصلة بلا فجوات ذات مغزى. ولا وجود فيه لأداة النفى "ليس" ولا لأى تساؤل من نوع "إما/ أو"؛ فكل شىء تقريبى (كل الإيماءات غير المتعارف عليها، والإيقاعات، وسياق التواصل ذاته هى أمثلة على ذلك). أما التواصل الرقمى فيشمل عناصر وفجوات غير مترابطة وغير متصلة. ويسمح بقول "ليس" و"إما/ أو" مفضلاً ذلك على قول "كلا/ و" (على سبيل المثال كل أشكال التواصل اللغوى الدلالى). والرقمى فى الطبيعة هو أداة التشابه. (فهو من نمط منطقى أدنى وشكل تنظيم أرقى). والعلاقة المفيدة فى ثقافتنا معكوسة غالبًا. إن صيغتى التواصل ليستا متعارضتين، والوظيفة العامة للرقمى هى استنتاج حدود داخل المتشابه، مثل عمل مفتاح التشغيل والإيقاف فى "الترموستات" أو وحدات الكلام الصغرى (Phonemes) المنحوتة اعتباطيا من متصل صوتى.

(٢) المزيد من النقاش حول مشكلات وإمكانيات الفيلم الإثنوجرافى نجده فى
Principles of Visual Anthropology, Paul Hockings ed. (The Hague: Moulon, 1975).

رغم الخطوات الكبيرة التى قطعها المنهج الشكلى فى فهم العلوم الاجتماعية، فإن الكثير من فهم المثابرة والصلات العامة يعتمد على إدراك حدسى ومستقل عن، أو ليس متوقفا بالكامل على، منهج شكلى بعينه. ومع تقدم العلوم الاجتماعية، فإننا نبتكر ونمارس تقنية، ونصقل أيضًا فنا إنسانيا (هيومانيا).

روبرت ريدفيلد

يحتل صنع الأفلام الإثنوجرافية مكانًا غريبًا بين فن السينما والعلوم الاجتماعية. وقد افتقد لفترة طويلة الدعم الكامل من أيهما، ومع ذلك فإن لديه القدرة على تحقيق نوع من الإدراك الإنسانى حقا يضمهما معًا. وقد يمكنه الآن من الوفاء بهذا الوعد الاهتمام الحديث بالفيلم الإثنوجرافى، والذى يستحثه الاختفاء المتسارع للثقافات التقليدية.

(١)

الفيلم الإثنوجرافى هو الفيلم الذى يسعى لكشف مجتمع أمام مجتمع آخر. وهو الفيلم الذى يكون معنيا بالحياة المادية لشعب أو بطبيعة تجربته الاجتماعية. وحيث إن هذين المجالين هما أيضًا موضوعى الأنثروبولوجيا، فإننا نميل لضم صنع الفيلم الإثنوجرافى إلى الأنثروبولوجيين، وإن كان ارتباط الفيلم الإثنوجرافى بالأنثروبولوجيين بغير استثناء. فأحد الأفلام الإثنوجرافية الأشد إيغالاً فى القدم والأكثر أهمية فى الوقت نفسه وهو "نانوك الشمال" Nanook of the North لفلاهيرتى، صنعه مستكشف وجيولوجى.

والأفلام الإثنوجرافية الأكثر سهولة فى قابليتها للتعريف هى تلك الأفلام التى تتناول المجتمعات البدائية. وقد صنع اثنان من الأمريكيين اثنين من تلك الأفلام هما "الصيادون" The Hunters لـ"جون مارشال، و"الطيور المميتة" Deal Birds لـ روبرت جاردنر. وهنالك أفلام أخرى تتناول المجتمعات الصناعية أو المجتمعات

الانتقالية أو المجتمعات المحدثة Created يمكن تضمينها أيضًا ـ مثل فيلم "مايو الجميل" Le joli mai، أو فيلم "سركوميكو الخفى" Koumiko La mystére لكريس ماركر، وفيلم "من أجل استمرار العالم" du monde Pour la suite لمايكل برولت، أو فيلم "حماقات قطع الأشجار" Follies Titicut لوايزمان ومارشال. ومع ذلك فإن كل الأفلام تعد فى النهاية إثنوجرافية بدرجة ما، لأنه لا يستطيع أحد أن يتجنب تمامًا الثقافة التى أنتجتها. وقد يدرس مؤرخو المستقبل فيلم "حديث الوسادة" Pillow Talk أو فيلم "الراكب السهل" Easy Rider بعمق كما يفعل من يدرسون اليوم حكايات المواعظ المصرية القديمة. والجانب المتعلق بثقافتين فى الفيلم الإثنوجرافى عنصر أساسى. وهو الوجه التبادلى للثقافة. وهدف تفسير مجتمع لمجتمع آخر هو الذى يشكل أساس قرابة فيلم للأنثروبولوجيا. وبدون هذا الهدف فإن فيلما مثل "انتصار الإرادة" لـ لينى ريفنشتال، الذى يكشف بشدة سيكولوجية وقيم النازية، يمكن وصفه بالمعنى الضيق للمصطلح بأنه فيلم إثنوجرافى.

وإذا توخينا الدقة فى القول، فإن كثيرًا من الأفلام التسجيلية ليست أفلامًا إثنوجرافية بهذا المعنى، رغم أن الوسائل التى يتناول بها صناع الأفلام التسجيلية جوانب من مجتمعاتهم الخاصة توازى غالبًا الوسائل المستخدمة فى الفيلم الإثنوجرافى. ولو كانت تلك الوسائل مجرد تحصيل حاصل لكان على صناع الأفلام الإثنوجرافية جعل مناهجهم مجرد وسيلة ثانوية. والمعالجات التى بادر بها ليكوك Leacok والإخوان مايسلس The Maysles وجان روش وإدجار مورين فى فيلم "وقائع صيف" Chronique d'un été بدأت تطبق أخيرا فى استكشاف ثقافات أخرى.

والأفلام الدرامية تميل غالبًا، أو يبدو أنها تميل، إلى ما هو إثنوجرافى، إما بسبب مادتها ذاتها، أو بسبب ظروف إنتاجها ومشاهدتها. وقد صدمت أفلام حركة الواقعية الجديدة الإيطالية الكثيرين بوصفها تمثيلاً أمينا لثقافة، وذلك بدرجة أكبر من الميلودرامات المحلية التى سبقتها. ومع ذلك فجانب من هذا التأثير قد يكون

خادعًا ــ نتيجة لاستخدام أشخاص عاديين بديلا عن الممثلين، وبسبب النزعة الغريبة لاكتشاف أن الفقر أكثر "واقعية" من الثراء.

و"غرابة" فيلم قد يكون لها صلة أيضًا بالخصائص الإثنوجرافية التى ننسبها إليه. وبالنسبة لعيون المشاهدين فى الغرب فإن فيلم "بازر بانشالى" Pather Panchali يمتلك قوة وثيقة ثقافية، وعلى الرغم من أنه ليس مصنوعًا على يد صانع أفلام غربى إلا أن محتواه الإثنوجرافى واضح. أما بالنسبة للمشاهدين البنغاليين فقد لا يمتلك تلك الخاصة الجوهرية، كما هو الحال عند المشاهدين الأوروبيين والأمريكيين. وكثير من الأفلام الأمريكية تصدم بلا شك الأجانب بطريقة مشابهة. وقد يوجد، مثلا، شىء ما يتعلمه الفرنسى عن أمريكا من مشاهدته لأفلام جيرى لويس، ويكون هذا الشىء قابلا للوصول بدرجة أقل (أم محتملا بدرجة أقل) للأمريكيين أنفسهم. و [illegible] مثل "باونا توشى" Bawna Toshi، و"عروس الإنديز" Bride of the Andes للمخرج سوسومو هانى Susumo Hani، و"خادم شكسبير" Wallah Shakespeare لـ جيمس إيفورى تقع فى فئة أكثر صعوبة، لأنها تتناول مقابلات بين أفراد فى مجتمع صانع الفيلم وأفراد من مجتمع آخر. وهذه الأفلام، مثل كل الأفلام الروائية، تؤخذ بجدية، وعلى الأرجح، على أنها روايات إثنوجرافية بدرجة أقل من معظم الأفلام التسجيلية، حتى وإن احتوت فى غالب الأحيان على تفسيرات للواقع أبعد من المتوقع. ويبدو أن جان روش فى أفلام مثل "النمر الأمريكى" Jaguar، "أنازنجى" Moi un noir هو وحده الذى حقق نجاحًا كبيرًا فى تحدى ربط تقنيات القص الخيالى بالخداع. وربما يرجع هذا بدرجة كبيرة إلى إدخاله القص الخيالى فى الفيلم التسجيلى وليس العكس.

وهناك مجموعة أخيرة من الأفلام ينبغى تأملها، وهى تلك الأفلام المعنية بالغرائبى والحسِّى، أو بالترحال والمغامرة. وفيلم مثل "بطة العالم" Mondo Cane يسعى وراء الحسِّى على حساب الفهم. وفيلم "السماء فوق والطين تحت" The Sky Above and the Mud Below أُنقذ من أن يكون مجرد فيلم عن تمجيد مغامر لذاته بواسطة صوره الجميلة أحيانا، وبدرجة من الاحترام لموضوعاته الثانوية ذات

النزعة الإنسانية. وفيلم "العشب" Grass، الذى أنتج عام ١٩٢٥، كان هدفه تحقيق مسحة مشابهة، ولكنه حقق إلى حد ما وبالصدفة شيئا ما أكثر قيمة. وقد أفلم ميريان سى. كوبر Merian C. Cooper، وإرنست بى. شويدساك Ernest B. Schoedsack معًا فى إيران هجرة بختيارى ، ولكنهما شعرا بأنهما نجحا فقط فى الحصول على خلفية لفيلم. وحتى الآن يأسف كوبر على أنهما كانا غير قادرين على إضافة قصة ذات طابع شبه خيالى. ونتيجة لهذا فإن فيلم "العشب" يعتبر وصفاً مفصلاً على نحو رائع لسعى إنسانى غير عادى. كما صنع كوبر وشويدساك فيلم "شانج" Chang عام ١٩٢٧ فى قرية لاو Lao بتايلاند، ولكن الفيلم من الوجهة الإثنوجرافية يعتبر محاولة رديئة، تمزج أحاسيس مصطنعة بتصوير ساذج لثقافة لاو. ولابد أن نخلص فى النهاية إلى أن فيلم "العشب" كان فيلما إثنوجرافيا رغم أنفه.

ومعظم أفلام الترحال أو أفلام المدرسة الغرائبية فشلا فى تناول ثقافات أخرى باهتمام جاد يكفى لجعلها أفلاما إثنوجرافية حقيقية. وهى فى أغلبها أفلام تطلق عنان وتقوى ردود الأفعال المميزة لصانعيها حين يُواجَهون بغير المألوف. وفيلم "موانا" Moana لفلاهيرتى، إذا سمحنا لأنفسنا بوضعه فى هذه الفئة، هو أحد الاستثناءات القليلة جدا، لأنه كان فيلما مقبولاً من الوجهة التجارية، وأخضع إلى حد بعيد ثقافة صانعيه لثقافة موضوعاته.

(٢)

توافقت الاستخدامات الأولى للفيلم الإثنوجرافى من أجل أهداف إثنوجرافية مع محاولات أخرى فى تاريخ السينما. فحينما كان الإخوان لوميير يسجلان مشاهد بسيطة للحياة اليومية مثل "خروج العمال من المصنع" La Sortie des Usines و"وصول القطار إلى المحطة" L'Arrivea d'un train كان ف. رينو F.Regnault يصور فيلما عن تقنيات صناعة الفخار عند البربر الذين قدموا إلى باريس عام

١٨٩٥ للاشتراك فى معرض المستعمرات. وفى عام ١٩٠٢ أخذ سير والتر بولدوين سبنسر معه آلة تصوير إلى وسط أستراليا وصور بنجاح فيما عن الطقوس والرقصات الخاصة بالسكان الأصليين فى أراناداا Aranada.

واستخدام عملية التسجيل هذه مازال مستمرا حتى يومنا هذا، ولكنه من حيث الجوهر يعادل التطبيق العملى لتكنولوجيا السينما ولا يمثل بالأحرى صنع أفلام بمعنى الكلمة. فصنع أفلام إثنوجرافية حقيقية مسألة يجب علينا دراستها بدقة كى لا يستخدم الفيلم ليصبح مجرد أداة تدوين أو تسجيل فقط بل يُستخدم كلغة بصرية أيضا، مصحوبة بتركيب للجملة يتيح للمعلومات الظهور من خلال العلاقات المتبادلة بين اللقطات، علاوة على ما تحويه من مضمون. وهذا هو استخدام اللغة السينمائية الذى يهيئ للأفلام الإثنوجرافية إمكانية أن تكون أكثر من مجرد ثمرة من نتائج العلم، وذلك بأن تغدو هذه الافلام ذاتها أعمالاً فنية. ومن الممكن، بالطبع، أيضًا أن يكون للأفلام المصنوعة لأهداف غير علمية مثل "نانوك" و"العشب" صلة وثيقة بالعلم لم يسبق تقديمها على يد صانعيها.

ولكن للأسف أصبحت فرص اختبار أى من هذه الإمكانيات قليلة. فقد زودتنا العلوم الاجتماعية بالقليل من الأفلام التى يمكن اعتبارها أكثر من مجرد أفلام تدوين أو محاضرات مزودة بالصور، كما زودنا صناع الأفلام التسجيلية بأفلام قليلة ليس بها الكثير من التشويهات العرقية الخطيرة. ويعزى هذا فى الحالة الأولى إلى افتقاد التمويل، وإلى رؤية ضيقة أكثر مما ينبغى للفيلم؛ أما فى الحالة الثانية فإنه يرجع إلى اللامبالاة والجهل بأفكار الأنثروبولوجيا.

ربما كان فيلم "نانوك الشمال" أول فيلم إثنوجرافى حقيقى، لأنه كان فيلما من ناحية وإثنوجرافيا من حيث طبيعته من ناحية أخرى. وعلى الرغم من أن فلاهيرتى لم يكن إثنوجرافيا، إلا أن التجربة التى أجراها ماتزال تطرح نفسها على كل امرئ يحاول صنع أفلام أنثروبولوجية. فقد أدرك طبيعة أشخاصه بحميمية، وميز لغتهم وعاداتهم، وقضى عدة سنوات فى تصوير فيلمه عنهم، وسعى إلى التطابق بين انفعالاتهم وتمثيلها فى الفيلم. ولم يكن فلاهيرتى فحسب أول من قدم

فى فيلم وسيلة لنوع جديد من استكشاف وتسجيل الواقع، بل إنه اتبع بصيرته الثاقبة بتمكن قل أن يوجد مثله حتى اليوم. ولأن فيلم "نانوك" لم يفقد شيئًا من مباشرته بعد مرور خمسين عامًا، ورغم ما به من بعض الافتعالات التى يتحاشاها الآن صناع الفيلم الإثنوجرافى، فإنه يظل أحد الدفاعات الفعالة والمؤثرة عن ثقافة أخرى، والتى لا مثيل لها فى السينما حتى الآن(١).

ويظهر "نانوك" أيضًا هموم فلاهيرتى الذاتى، وإن كانت تلك الهموم تتبدى بدرجة أقل مما فى أفلامه التالية. وعلاوة على ذلك فإن صناع الأفلام فى عام ١٩٢٠ لم يكونوا مضطرين مهنيا، وعلى عكس الأنثروبولوجيين، إلى الالتزام باستبعاد مواقفهم الشخصية. ولو كان الأمر تحصيل حاصل لكان الميل فى الاتجاه العكسى. وجدير بالذكر، مع ذلك، أن فلاهيرتى كبح نفسه كثيرًا قدر ما استطاع، لأنه أخذ على نفسه عهدًا غليظا بإظهار الحقيقة الكاملة فيما يجده. وحالة فيلم "نانوك" توحى أيضًا بالمدى الذى قد يضاهى عنده الفنان بما تقدمه الفروع المعرفية للعلوم الاجتماعية، لو كانت لديه الدوافع ذاتها.

عرض فيلم "نانوك الشمال" لأول مرة عام ١٩٢٢، وفيلم "العشب" لـ كوبر وشويدساك عام ١٩٢٤. وتلى هذا فترة طويلة جمعت أثناءها مادة فيلمية تسجيلية قيمة على يد ستوكر Stocker وتندال Tindale فى أستراليا (١٩٣٢، ١٩٣٥) وعلى يد بيتسون Bateson وميد Mead فى بالى Bali (عامى ١٩٣٦، ١٩٣٧) غير أنه فى غضون ذلك صنعت بضع أفلام إثنوجرافية بارزة. وبعدئذ بدأ جان روش أواخر الأربعينيات يصنع أفلاما فى غرب إفريقيا. وبدأت أسرة مارشال تجمع مادة فيلمية كانت نتيجتها فيما بعد فيلم "الصيادون" (عام ١٩٥٨) بالإضافة إلى أفلام أخرى. أما روبرت جاردنر الذى ولّف فيلم "الصيادون" مع جون مارشال فقد صور فيلم "الطيور المميتة" عام ١٩٦١.

يروى فيلم "الصيادون" حكاية صيد من أجل الطعام، أبطالها جماعة صغيرة من بوشمين كونج Kung Bushmen فى صحراء كاليهارى. وقد تألف الفيلم بمهارة من مادة خام مصورة، تتعلق بعدد من جماعات الصيد المختلفة، تزيد عن

٢٥٠ ألف قدم ومأخوذة من مادة فيلمية تسجيلية (طول المادة الفيلمية بكاملها عن البوشمين تزيد الآن عن نصف مليون قدم)، ولهذا لا يعد الفيلم تسجيلا دقيقا لحدث حقيقى، بل محاولة لكشف جانب واحد من حياة البوشمين، وتقديم لرؤية إنسان البوشمين إلى العالم من خلال هذا الجانب. وهذه إحدى حالات التركيب التى صيغت لخدمة الحقيقة، والتى لا يستطيع حدث واحد التعبير عنها بحد ذاته، وبما يفى بالغرض. ومن خلال تركيزه على زرافة مجروحة، يجعلنا الفيلم نشارك بدرجة ما فى أوضاع جماعة من البشر، يعتمد وجودها الهامشى على قتل طريدة. ولا تستطيع "شريحة واحدة من الحياة" أن توصل تمامًا المعنى ذاته عن عالم البوشمين، عالم الأرض ذات الشجيرات، والأشجار الشائكة، والأغوار، ولا عن تجربة عيشه الدائم على حافة الحرمان. "الصيادون"، إذن، فيلم نادر وخاص يعكس نوعًا من فهم لثقافة، وهو فهم يسمح بترجمة تفسيرية ذات معنى، وهو أحد ما لدينا من الأفلام الإثنوجرافية الحقيقية القليلة، كما أنه أيضًا فيلم رائد فى العمل الميدانى.

بدأ روش عمله بالوثائق التسجيلية documentary documents (مطاردة "فرس النهر بالخطاف" Chasse à L'hippopotame au harpon، "رقصات التملك" Danses de Possession "ختان فى شانغهاى" Circoncision chez les Songhai) ولكن أفلامه تطورت إلى استكشاف واسع الإدراك لاستخدامات الفيلم فى عرض ثقافات أخرى. وأفلام مثل "أنا زنجى"، و"السادة المجانين" Les maitres-fous و"النمر الأمريكى" تمزج عناصر وثائقية بعناصر من الخيال والدراما النفسية لفهم طموحات وإحباطات الفرد فى مجتمع متغير.

وتضارع معالجة روش للموضوعات أحيانا معالجة مارشال، كما فى فيلم "مطاردة أسد" Chasse du Lion، ولكنها تتسم عمومًا بروح مختلفة، وبرغبة فى دعوة المشارك فى موضوعاته إلى العملية التفسيرية. وهو يرمى من وراء ذلك إلى هدفين. فهى بالطبع تسمح بالتعبير الذاتى للناس كما يعرفون ويفهمون أنفسهم، ولكنها على مستوى آخر تظهرهم أمامنا كما يحبون أن يكونوا، وتمكننا من مقاربة

أوجه ثقافتهم، التى يكونون غير واعين بها. وأحيانًا يحدث، أيضًا، إجراء معالجة، ترى فيها الشخصيات أنفسها وثقافتها بعيون جديدة. وعبر السنوات القليلة الماضية أصبح روش مهتما بالخط الناجم عن أنواع معينة من المشاركة فى صنع الأفلام (أحد "رجال العصابات" المشاركين فى فيلم "أنا زنجى" انتهى به الأمر إلى السجن، والطلاب المشاركون فى فيلم "الهرم البشرى" La Pyramide humaine رسبوا فى امتحاناتهم)، وتخلى مؤقتا على الأقل عن الدراما النفسية.

وصُنع روش للأفلام، فى مجمله، مؤثِّر عاطفيا بسبب سعة حيلته فى اكتشاف أشكال جديدة للتعبير. وقد صنع الكثير من أفلامه فى ظروف صعبة، وبأدوات وتمويل غير كافيين. ويبدو أنه تغلب على هذه العقبات فى معظم الأحيان بعفوية، ويتولد لدى المرء، غالبا، شعور بأن تلك العقبات أظهرت أفضل ما لديه. وقد تكون أفلامه متصدعة تقنيا، ولكنها تتواصل بالبصيرة النافذة وبالقدرة التى لا تكاد تحفل بذلك التصدع، كما أن الفجاجة التقنية فى حد ذاتها تضيف أحيانا سمة معينة تتعلق بالحقيقة العمياء، وهى ليست مختلفة عن تلك السمة التى لاحظها أندريه بازان فى فيلم "كون تيكى" Kon Tiki لـ ثور هيردال Thor Heyerdahl.

وتظهر سعة الحيلة عند روش بوضوح فى فيلمه "النمر الأمريكى" أحد أفضل أفلامه. وهو فيلم استغرق صنعه أكثر من عشر سنوات، وبلحظاته الغريبة ونبذاته الغريبة يهتم الفيلم بموضوع الهجرة من المناطق الريفية إلى المدن فى غرب إفريقيا. وهو قصة عن جماعة من الشباب، يهجرون حياة الرعى فى مناطق السافانا القاحلة على حدود الصحراء الكبرى، ويبدأون رحلة طولها آلاف الأميال، تأخذهم إلى شاطئ غانا (الذى كان اسمه حينئذ شاطئ الذهب) ثم يعودون ثانية.

وقد استخدم روش أشخاصا عاديين (من غير الممثلين) ارتجلوا الأجزاء الخاصة بهم. ولم يكن لديه صوت متزامن، ولكنه تحايل لإنجاز مجرى صوت غير عادى، ومتعدد المستويات، بجعل شخصياته ترتجل تعليقات متكررة باستمرار وهى تشاهد أنفسها فى الفيلم. والصوت مزيج ساحر من الحوار والتعليقات على الحدث،

وعلامات الدهشة، والذكريات، والضحك، والنكات التى يطلقونها علـــى بعـــضهم البعض. إنه يروى لنا الكثير عن الرجال، وتجربتهم فى الجد واللهو بدرجة أكبـــر مما كان يمكن حدوثه بأية وسيلة أخرى تقريبًا.

وبسبب عمله لفترات طويلة، حول روش أحد القيـــود المحتملـــة لـــصالحه، ويعتبر فيلم "النمر الأمريكى" مثالا بارزا على الدور الذى يمكن أن يلعبه التفـــسير الخلاق فى صنع الفيلم الإثنوجرافى.

وقد وُجِّه الانتقاد لفيلم "النمر الأمريكى" ولأفلام أخرى لروش بسبب مزجها الحقيقة بالخيال، ولأنها تعرض مشاعر روش تجاه إفريقيا ولا تقدم إفريقيا ذاتهـــا. وهناك، بلا شك، ظل من الحقيقة فى هذا النقد، كما هو الوضع فى حالة فلاهيرتى، ومع ذلك، فالحقيقة أيضًا أن روش قد عمل أكثر من أى صانع أفلام آخر، ليجـــرب أساليب جديدة، ويشرِّب أفلامه بروح موضوعاتها. و"النمر الأمريكى" لـــيس فيلمـــا عن مجتمع متجانس، بل عن ظرف وحالة مزاجية كانت موجودة فى غرب إفريقيا فى الخمسينيات، وهو وقت كان من المستحيل فيه التنقل بحرية، وكان يوجد آنذاك فى الجو العام إحساس بالبهجة من توفر تلك الفرصة. واليوم يرى روش أن تلـــك الفرصة قد انتهت. ورغم ذلك فإن فيلم "النمر الأمريكى" هو أحد أساليبه التعبيريـــة القليلة الباقية دومًا.

يؤكد الجدال حول معالجة روش لموضوعاته نـــدوة الأفـــلام التـــى يمكـــن اعتبارها أفلاما إثنوجرافية، ولو بدرجة قليلة جدا. ولو كان روش قد صنع المزيـــد من الأفلام لما حسده أحد على ذلك النوع الفريد من التجريب. وربما يكون مقياسًـــا على فقر مجال الأفلام الإثنوجرافية، أن أى فيلم يحيد عن النماذج الأشد تقليدية فى البحث، يتهم بأنه مجرد تصوير لمبادئ أنثروبولوجية.

فيلم "الطيور المميتة" لروبرت جاردنر كان الثمرة الأولـــى فحـــسب لبعثـــة مشتركة مـــن علمـــاء الاجتمـــاع، وعلمـــاء التـــاريخ الطبيعـــى، والمـــصورين الفوتوغرافيين، لدراسة ثقافة "الدانى" The Dani النقية نسبيا، و"الدانى" هو شـــعب

وادى باليم Baliem Valley فى الهضاب الوسطى لنيو غينيا (غينيا الجديدة ــ م). وقد أثمرت البعثة أيضًا دراستين أنثروبولوجيتين، الأولى وصف حميمــى لــشعب الدانى قدمه بيتر ماتزيسين Peter Mathiessen فى فيلم "تحــت الحـــائط الجبلــى" Under the Mountain Wall، والثانية كتاب صور فوتوغرافية عنوانــه "حــدائق الحرب" Gardens of War مع عدة أفلام أقل طــولاً لـــ كـــارل هايــدر Karl Heider.

يحاول فيلم "الطيور المميتة" عرض الثقافة من منظور حرب الشعائر، وهى الشغل الشاغل لشعب الدانى، والذى يشعر بأنها تصبغ كل وجه من أوجه حياتــه. يقول جاردنر أنه ذهب إلى شعب الدانى بسبب اهتمامه بحرب الشعائر، ويزعم أن الفيلم رد فعل ذاتى لما وجده. وهذا الموقف يميل إلى استرضاء النقاد، إذ المقصود بالفيلم وبوضوح هو أن يكون تعبيرا محددًا عن قضية بدرجة أكبر مما يتضمنه هذا الموقف. إنه محاولة لاكتشاف جوهر رئيسى للمعنى داخل ثقافــة، يحــدد رؤيتهــا بالكامل. وداخل شعب الدانى يجد جاردنر أن ذلك قد جرى التعبير عنه من خــلال خرافة ذات مغزى عن الفناء والخلود، حيث يتقاسم الناس المصير مع الطيور، التى تُحرم من الحياة الأبدية بعجزها عن الانسلاخ مثل الثعابين. وكمــا فــى أســطورة هبوط الإنسان إلى الأرض، فإن الحرية ترتبط ارتباطًا جوهريــا بالقابليــة للتــأثر والعناء، وبأن الإنسان لابد أن يدفع حياته ثمنًا لمجده القصير الأمد.

وينقل الفيلم هذا الإحساس بعالم الدانى بأسلوب مقنع ومتألق، حتى إن المرء يتساءل أحيانا فيما بعد، عما إذا كانت الجبرية أم الحرية، المعبر عنهما فى الخرافة ذات المغزى، هى بالفعل التفسير الملائم لكل ما يراه. وتبقى أســرار عديــدة لــم يكشفها الفيلم حول حرب الشعائر ومواقف شعب الدانى تجاهها. ويُترك المرء وقــد أصبح لديه انطباع بأن التفسير بسيط أكثر مما ينبغى، أو أنه يستبعد الكثير بدرجــة أكبر مما ينبغى، وأنه توجد رغم أنفه لمسة تلطف فى الفيلم.

وأيا كانت السهوات، يبقى فيلم "الطيور المميتة" إنجازا رائعًا، لأنه ذهب إلى

ما هو أبعد من حدود سمة السطحية التى تتصف بها المادة الفيلمية التسجيلية، ويعرض زمانا ومكانا يسكنهما أشخاص ليسوا مجرد مكونات لآلية اجتماعية. ومثل فيلم "الصيادون"، الذى انبثق عنه، يكشف فيلم "الطيور المميتة" أمامنا الدوافع الخاصة بمجتمع آخر، وبقوة تكفى لتمكيننا من المشاركة لفترة وجيزة فى بعض قيمة. ومن جانب آخر، وعلى خلاف فيلم "الصيادون" رسم فيلم "الطيور المميتة" هذا الطريق منذ البداية. وهو أحد المحاولات القليلة منذ فلاهيرتى، لتعزيز الإيمان بالسينما كوسيلة شاملة لاستكشاف طبيعة مجتمع آخر. والحق، مع ذلك، أن زملاء جاردنر كانوا يجرون أنواعًا أخرى من الدراسات، وربما كان هذا ترتيبا مثاليا، جعل الفيلم يطلق أفضل ما عندهم.

وقد قدم مؤخرا آسين بالكسى Asen Balikci، وهو أنثروبولوجى بجامعة مونتريال وكوينتين براون، ويعمل فى مركز تطوير التعليم، كمية كبيرة من مواد فيلمية مهمة ومكلفة عن إسكيمو نيتسيليك Netsilik Eskimos. وتمثل هذه المادة الفيلمية مقاربة مختلطة، فبعضها يميل نحو صنع الفيلم كاستجابة أو رد فعل سريع (وخصوصا بأداء آلة تصوير روبرت يونج) وأكثرها له طبيعة التسجيلات السينمائية Film records. وهذا المشروع مهم بسبب جماله وحساسية توثيقه، ونجاحه فى تحقيق إعادة بناء للتاريخ، وواقع أن هدف الأفلام المنجزة فى إطاره هو استخدامها فى مدارس التعليم الابتدائى.

وفى السنوات القليلة الماضية انخرط، وعلى نحو متزايد، عدد من الأنثروبولوجيين ومخرجى الأفلام فى صنع الفيلم الإثنوجرافى. ومن بين هؤلاء تيموثى آش Timothy Asch الذى يعمل داخل اليانومامو Yanomamo فى فنزويلا، وإيان دنلوب Ian Dunlopوروجر ساندول Roger Sandall اللذان يعملان داخل السكان الأصليين القدماء فى أستراليا؛ وجيمس مارشال James Marshall الذى يعمل فى الأمازون، ومارك ماككارتى Mark McCarty الذى يعمل فى أيرلندا، وجورج بريلوران Jorge Preloran الذى يعمل فى الأرجنتين وفنزويلا؛ وريتشارد هوكنز Richard Hawkins فى تشيلى وداخل الجيسو Gisu

فى أوغندا، وديفيد بيرى Dauid Peri وجون كوليير John Collier اللذان يعملان بين الهنود الأمريكيين، وكاتب هذه السطور الذى يعمل داخل الجى Jie فى أوغندا.

وقد أعلن جون مارشال مؤخرا أنه لا يرغب فى عمل فيلم آخر على غرار "الصيادون". فمعالجته التى قدمها فى الفيلم تصدمه اليوم بوصفها طموحًا يفوق الحد، وتحكمها الأعراف البنيوية الغربية. وعند توليفه لأفلام أخرى مأخوذة من المادة المصورة عن بوشمين كونج تحول اهتمامه نحو اكتشاف أساليب جديدة لبناء الفيلم، سواء فيما يتعلق بأفلام فرادى أو بمجموعة من الأفلام القصيرة المعدة لرؤيتها على شكل حلقات.

وهناك صناع أفلام إثنوجرافية آخرون يبدون اهتمامًا بشكل الفيلم ثم بمضمونه، ويعربون عن رغبتهم فى الهروب من الصيغ الإثنوجرافية، كى يسمحون لأفلامهم بأن تعكس، وعلى نحو أكثر دقة، بنيات المجتمعات التى يصورونها. وفى فيلم "القرية"The Village، مثلا، يرفض مارك ماككارتى تناول المجتمع الأيرلندى من خلال الشغل الأشبه بالتعريشة Lattice Work ذى التوقعات التقليدية. وهذا يؤكد على زعزعة من يتعرفون فيه على شىء جوهرى، ولكنهم، مع ذلك، يجدون أنفسهم عاجزين عن وضعه فى الفئات المعتادة. فنجاح الفيلم يكمن فى الإجابة عن، أو على الأقل فى توضيح، بعض الأسئلة الجديدة المطروحة.

ويدرك صناع الأفلام، أيضًا، الحاجة إلى إيجاد سياق للأفلام التى تعرض أحداثًا، وإلا بقيت تلك الأفلام غير قابلة للتفسير. وقد اختير تيموثى آش لتغطية المادة ذاتها مرتين فى فيلم "العيد الدينى" The Feast، فيلمه الممتاز عن شعب اليانامامو. والفيلم يبدأ بملخص موجز يوضح ما يليه، وهو الأسلوب ذاته الذى استخدمه مارشال فى بعض أفلامه الحديثة عن البوشمين.

وربما تتزايد أهمية مسألة البنية فى الأفلام الإثنوجرافية عند الأنثروبولوجيين وصناع الأفلام. إذ يتضح أكثر فأكثر أن المادة الفيلمية الإثنوجرافية لا تحتوى دائمًا على ما نعتقد أنها تحتويه، ولا تكشف لنا المعلومات

بالنماذج المفاهيمية ذاتها التى تنظم تقليديا الفكر والكتابة الأنثروبولوجيين. وقد استطاعت السينما حقا أن تغير دراسة المجتمعات البدائية، بالطريقة نفسها تقريبا التى يغير بها على اللغة الحديث دراسة اللغات، بواسطة كشفه لعدم ملاءمة علم النحو والصرف التقليدى، الذى سيطر طويلاً على عاداتنا فى القدرة على الفهم.

والتطورات الجارية فى هذا الاتجاه قد تجعل أفلاما مثل "الطيور المميتة" و"الصيادون" تبدو فى القريب العاجل زائفة وعتيقة الطراز. فالفيلم الإثنوجرافى، الذى ظل فترة طويلة جدا ابنا غريبا للسينما، قد يطور بصورة جيدة ابتكارات فى الشكل تساعد فى تحرير الأفلام الدرامية والتسجيلية من البنيات التى قيدتها طويلاً.

(٣)

من الواضح أن عالم الاجتماع الذى يتأمل استخدام السينما سوف يدرس بعناية النطاق الواسع لإمكانياتها. وحينئذ سوف يصبح مهيأ بصورة أفضل ليقرر ما إذا كان سوف يتبناها ككل أم لا ـ أى يتبناها كلغة. ولو حدث هذا، فإنه سوف يصبح، فى كل الأحوال، صانع أفلام، يؤدى عمله لا فقط من خلال الصور، بل أيضًا بالبنيات التى تربط صورة بأخرى، والتى تسمح للصور بأن تُظهر بالتناغم ما لا تستطيع إظهاره منفردة. وإذا رفض عالم الاجتماع الاستخدام البنيوى للفيلم، فإنه سوف يرفض كل شىء بالفعل، ولا يبقى له من الفيلم إلا تكنولوجيته.

وهناك استخدامات فى البحوث لتطبيقات محدودة من السينما، ولكن الاستخدام هنا يكون شبيهًا باستخدام جانب المفردات فقط فى اللغة المكتوبة. ويبدو الأمر على هذا النحو كما لو أن المرء يوظف الكلمات وحدها دون الجمل فى الكتابة الأنثروبولوجية.

والفيلم، مثل الكتابة، يصبح بدون بناء الجملة سخيفا جدا وعاجزا عن الإفصاح، ويُختزل إلى نوع من كتابة الملاحظات. كما توجد أفلام ما هى إلا

مجموعة من الملاحظات البصرية مثل فيلم "خلفية إكسل" Exil setting لــ كارول ويليامز Carroll Williams، ولكنها ليست أكثر تمثيلا للإمكانيات الواسعة لــصنع الفيلم الإثنوجرافى من تمثيل الملاحظات بالنسبة للمــدى الواســع للأنثروبولوجيــا المكتوبة. وسوء فهم هذه الإمكانيات يؤتِّر العلاقات غالبــا بــين صــناع الأفــلام والأنثروبولوجيين. فالتبسيط المخل الشائع هو تقسيم عمــل الــسينما إلــى شــغل تسجيلات من ناحية وإلى أفلام جمالية أو فنية من ناحية أخــرى. والاســتخدامات البنيوية فى السينما تنطبع فى الذاكرة بسهولة بالغة كمــا يُتوقــع علميــا، كمــا أن التضمين يكاد يعنى انتساب الاستخدامات الأبسط للتسجيل إلى مجال الفن، اعتمــادًا على الافتراض الملتبس بدرجة ما وهو أن الفن معنى بالشكل لا بالمضمون، ومــن هنا فهم ذلك من جانب الأنثروبولوجيين على أنه ضد الأهــداف الأنثروبولوجيــة. فــ"الجمالى" و"الفنى" يصبحان مصطلحين محقرين ينطبقان على أية محــاولات لا تنتمى إلى الأصناف الأشد بدائية من التسجيل، حتى وإن كانت هذه الأصناف غيــر فنية بوضوح.

وبناء عليه تُجمع الأفلام الإثنوجرافية، بغير تمييــز، مــع "الأفــلام الفنيــة" والمحاضرات المصورة الأشد فجاجة. ويمكن استخدام الفيلم مــن أجــل أهــداف تحليلية مرتبطة بصنف Sort أكثر تعقيدًا، فهو ليس ترفيهيا ولا هو الإمكانية التــى يختارها أنثروبولوجى فى حدود التصور ليستخدم التعبير السينمائى، مفــضلاً إيــاه على الكتابة من أجل كل ما يتعلق بعمله.

هذا التوصيف يقيد صانع الأفلام الإثنوجرافية الجاد، لأنه لا يشرع فى خلق "فن"، بل يستخدم الفيلم بأقصى حساسيته بهدف دراسة مجتمعات أخــرى. وهــو لا يستخدم اللغة السينمائية حبا فيها، بل من أجل مــا تــستطيع كــشفه مــن الواقــع الخارجى. إنه يترك الفــن لأصــحابه. وبنــاء عليــه فــإن العلاقــة بــين الفــن والأنثروبولوجيا ليست محل بحث، لأن الفن ناتج ثانوى وليس هدفا لهذا الــصنف من صنع الأفلام. لكن الأمر محل البحث هو قبول الفــيلم كوســيط قــادر علــى التوضيح الفكرى intellectual articulation.

وبالنسبة لأى شخص يحاول تقدير قيمة تعهد السينما بالأنثروبولوجيا، ربما يكون فهم قيودها أكثر نفعًا من انفعال بوسائلها الأكثر وضوحًا. كما أن الحماس المطلق لجانب واحد من أوجه الاكتشاف الجديد يحجب عناصر، يثبت فى النهاية أنها أكثر قيمة. وهناك ميل بين من لم يشتغلوا بالسينما على الإطلاق، وبين بعض الذين ينظرون إليها كنوع من السحر إلى اعتبارها قادرة بحد ذاتها على اقتناص الصور الأكثر دقة والحاوية للمعلومات. وهذا الرأى لدى الأنثروبولوجيين يتخذ غالبًا صيغة رفض لأى دور لصانع الفيلم يتعدى تشغيل وإيقاف آلة التصوير. وتصبح آلة التصوير موضع تبجيل، ويظن أنها قادرة على نوع من العلم بكل شيء فى دراسة مجتمعات أخرى. كما يغدو صانع الفيلم بمثابة تهديد محتمل لعين آلة التصوير غير المتحيزة ثقافيا، ومن المرجح أن يفرض تشويهات فى عملية صنع الفيلم.

وجهة النظر هذه قائمة على مغالطة، وهى حتى الآن ولحسن الحظ مغالطة تتعلق بوفاء السينما بوعدها تجاه الأنثروبولوجيا لا بمبالاتها تجاه الوعد. والخطر الوحيد لهذه المغالطة هو أنها فور كشفها قد تفضى إلى تحرر هائل من وهم رفض أى دور للسينما.

إن الاعتقاد فى قدرة السينما كأداة للبحث على معرفة كل شيء ينشأ أولاً: من التعرض لتأثيراتها دون فهم كيفية إنتاج تلك التأثيرات، وثانيًا: من تعميم مفرط للتجربة السينمائية الخاصة. فقد ابتهج المشاهدون فى أيام لويس لوميير عند رؤية الأوراق تتلألأ فوق الأشجار فى الأفلام. وبدا اقتناص الحركات الدقيقة لكل ورقة شجر شيئًا لا يصدقه العقل، وكان رد فعل الجمهور تجاه ذلك هو إضفاء صفات غير بشرية على آلة التصوير.

وحتى اليوم ما تزال قدرة آلة تصوير على تسجيل وميض أوراق الأشجار توحى بالرهبة والإعجاب، والافتراض مستنتج بسهولة، فلو كان بوسع الصورة أن تفعل هذا لكان وجود سينما غير بشرية أمرًا متحملاً. وتحت تأثير ذلك التمثيل

الدقيق للأشياء يستحضر المشاهد فى ذهنه صور سياقاتها الحسية المرافقة: رائحة الأرض والنبات، الشعور بشروق الشمس والتجمد وحتى أصوات الطيور.

ولا غرابة فى أن المخرج الراغب فى صنع أفلام إثنوجرافية أو الأنثروبولوجى تواق إلى وسيلة للحصول على خبرة تتجنب الصعوبة الرهيبة للكلمات، وإلى فهم السينما فهمًا تاما كأعجوبة تكنولوجية. وقد تكون الصور الدقيقة عن أناس فى بيئتهم كافية لإقناعه بأن الأمر ما هو إلا خطوة صغيرة لكى يصنع أفلامًا عن كل ما يتعلق بحياتهم.

وعلى أية حال، فإن أى شخص استخدم آلة تصوير سينمائية يعرف مدى صعوبة استخدامها، حتى لو كان الأمر متعلقًا بأهداف تسجيل بسيطة، كما يعرف مدى وجود تباين بين الصورة على الفيلم والواقع. وتبقى بعض الخصائص السحرية، ولكن يصبح من الواضح أن اقتناص أى إحساس من إجمالى حدث يتطلب ما هو أكثر من الكفاءة التقنية. فآلة التصوير للأسف ذات مجال رؤية محدود للغاية، وموضوعات صورها مجردة من المعانى، التى تكتسب بصورة طبيعية فى سياق أكبر.

ولتوثيق مشهد بأية درجة من العمق، لا يمكن ترك قدرة آلة التصوير على الانتقاء للصدفة، كما أن هذه الانتقائية لا يمكن توسيعها إلى درجة الإفراط. وعلى صانع الفيلم الإثنوجرافى أن يختار صوره بعناية كبيرة، كما يفعل الإثنوجرافى عندما يسجل كلماته فى كراسة الملاحظات. وينطبق ذلك على كل المهام التى يحددها لنفسه. وربما تكون الصعوبة أشد عندما يحاول نقل أوجه غير منظورة من الثقافة غير تلك التى لديها علامات أو أشياء ذات علاقات متبادلة بصرية. والمضى فى هذا السبيل إلى مدى أبعد من مرحلة بعينها قد يكون تهورًا. فأى امرئ يحاول وضع نظام علاقات معقد فى فيلم، قد يكون من الأفضل بالنسبة للجوء إلى الكتابة.

ومع كل ذلك فمن الممكن الاستعانة بالسينما فى دراسة الأوجه غير الواضحة لثقافة ما – مواقفها، قيمها، معتقداتها– وعلاوة على هذا فإن صانع الفيلم

لا ينبغى أن يفترض قدرته على تحقيق تقدم فى عمله مثلما يفعل كاتب أنثروبولوجى، حيث إن للفيلم نوعا مختلفا من الحساسية، كما أنه يقدم معلوماته بشكل مختلف. فهو من حيث الجوهر ليس نظامًا رمزيا، بل نظام تمثيلات عينية. ويجب على صانع الفيلم إنجاز عمله بالاعتماد على الإشارات الفكرية والمشاعر الخفية، التى تأتى من الملاحظة المباشرة لسلوك البشر. فتحليله لا ينبغى أن يكون قائمًا على سلسلة من الأفكار التجريدية، بل على نوع من الاستكشاف، الحميمى والنوعى والممتلك لقوة التجربة المباشرة. وإذا استقرأ صانع الفيلم مجتمعًا بكامله، فعليه ألا يعتمد على تعبيرات مختصرة، بل على دلالات الأحداث الفردية التى تقوم بدور الشاهد، أو على الدليل الذى يُجمَع من أحداث ذات صلة ببعضها البعض.

وإذا كان نوع التحقيق صعبا، ويحتاج إلى مهارة ومعرفة معًا، فهذا يستتبع بالضرورة ألا يلجأ صانع الفيلم إلى تسجيل المعلومات البصرية البسيطة والأكثر سهولة. فقد يظن المرء أنه لتوضيح كيفية نسج سلة أو صنع أداة، يكفى أن توضع آلة التصوير على حامل ثلاثى وتصوير ما يجرى أمامها. وهذا يعكس إما الاعتقاد فى مغالطة القدرات السحرية لآلة التصوير، وإما القدرة على تحمل تسجيلات ذات نوعية رديئة. ولو كانت آلة التصوير بعيدة بدرجة تكفى فقط لعرض الحرفى والأشياء المحيطة به، فسيبتعد هذا العرض أيضًا عن إظهار شغله اليدوى البارع والدقيق جدا. وإن بقيت آلة التصوير قريبة بما يكفى لتسجيل حركات يديه البارعة والدقيقة، فإن الكثير مما يقع خارج مجال الصورة يتم إهماله. وإذا ما واجهت آلة التصوير الحرفى فإن جانبا من عمله وأدواته قد يحجب لأنه يقع خلفه. ولو كانت آلة التصوير منخفضة، فإنها لن ترى الجانب الأعلى من عمله؛ وإن كانت مرتفعة فسوف تغفل الجانب الأسفل لما يعمله. وإذا كان السياق الاجتماعى للعمل مهما، فسوف تنشأ اعتبارات أكثر تعقيدًا.

من الواضح إذن أن مجرد تسجيل عملية تكنولوجية يتطلب ما هو أكثر من وجود آلة التصوير بذاتها. كما أن تصوير مشاهد تلك العملية سينمائيا يتم باستسهال

وعلى نحو مُخزٍ، ولكن العملية نفسها يمكن تصويرها بحيث نرى ما يحدث بتفصيل كبير. والفرق بين الحالتين يكمن فى درجة مسئولية آلة التصوير عن ما يحدث أمامها. وبعض الباحثين المتحمسين يفترضون خطأ أن استخدام زوايا مختلفة لآلة التصوير، وعدسات ذات أبعاد بؤرية مختلفة فى حالة كهذه يكون هدفه فقط إخفاء التسجيل "الموضوعى" بذرائع فنية. ولا شك أن شكوكهم يمكن أن تبررها أفلام سيئة كثيرة، ومع ذلك ينبغى ألا يثنيهم هذا عن استخدام وسائل صنع الأفلام. فالاستخدام الموظف لخدمة الموضوع يزيد من فرص ملاحظاتهم الموضوعية.

اعتاد أيزنشتاين أن يحدد لطلابه من دارسى السينما مشكلة تصوير منظر معين، لو اقتصر أحدهم على وضع ثابت واحد لآلة التصوير. والسؤال الملح الذى كان يطرحه: ما هو الشىء الأكثر أهمية الذى يجب إظهاره فى المنظر؟، وما هو الشىء الذى يتعين التضحية به؟ ومشكلات كتلك تدريب جيد لصانع الفيلم. إذ إنها تجعله أكثر وعيًا بالوسائل الواقعة تحت تصرفه، وأكثر عناية باستخدامها. ولكن فرض قيود شديدة على صنع الفيلم، بدعوى الموضوعية الأشد، شبيه بقول إن المرء يستطيع الرؤية بعين واحدة على نحو أفضل من الرؤية بالعينين معًا.

قد يكون كل ذلك بديهيا عند من يستخدمون السينما باستمرار بوصفها لغة، أو من يفهمونها على هذا النحو. ولكن لغة الكتابة فى العلوم الاجتماعية (والرسوم البيانية والأرقام فى بعض الحالات) هى الوسيلة الرئيسية للتعامل مع المعلومات. لهذا تظل السينما عند الكثيرين وسيلة تطفل مربكة وغير طيعة. وقد نجحت المادة الفيلمية التسجيلية المفصلة بالحد الأدنى من الوضوح فى أن تجد مكانًا كبديل جزئى للملاحظة المباشرة، ولكن لو طرح فيلم الآن وسيلة لاستكشاف مجتمعات، وعلى نحو أعمق بكثير، فسيكون من غير الملائم أن يُصور بالكامل وفق هذا التوجه.

ورغم ذلك، فهذه الإمكانية ليست عديمة الجدوى، وإن كانت النزعة الحالية للعلوم الاجتماعية الميالة للتحليل البنيوى القائم على المقارنة الثقافية تتطلب معلومات تخصصية وواضحة بصورة ملائمة. ويستطيع الفيلم توفير بعض هذه

المعلومات، ولديه الآن استخدام ناجح فى مجالات تشمل تنمية الطفل وعلم اجتماع الرئيسيات وتمتد إلى علم Kinesics (لا توجد أية ترجمة عربية لـه، وهو علم حديث ظهر عام ١٩٥٢ ويُعنى بدراسة منهاجية للعلاقة بين حركات الجسد غير اللغوية والاتصال، مثل حركة العين واحمرار الوجه وهز الكتفين ـ م) وعلم اجتماع اللغة. ولكننا نأمل فى أن نزعة طبيعية، لموازنة ذلك الاستخدام بمقاربات أخرى للمجتمعات البشرية، سوف تجد عاجلاً فى صنع الفيلم منهجًا مناسبًا ولا غنى عنه.

إن الكثير حول نوعية الحياة فى المجتمعات التقليدية يفلت من عمليات التمحيص والفرز فى العلوم الاجتماعية، لكنه على أية حال لا صلة له بأهدافها الحالية. وعندما تتلاشى هذه المجتمعات، وحين تصبح شعوب العالم متشابهة أكثر فأكثر، فإن التنوع الذى كانت تتسم به الحياة الاجتماعية فى وقت ما قد يمكن فهمه بالكامل من خلال أعمال الكتاب وصناع الأفلام المهرة فقط. وهناك قيمة جمالية فى اختلاف الثقافات؛ وقد تستمد هذه القيمة عند صاحب النزعة الإنسانية (الهيومانى) من رؤيته لأسلوب حياة وقيم شخص ما على ضوء حياة الآخرين.

من البديهى أن الأنثروبولوجيا استجابة للمدركات الحسية. وقيمة السينما تكمن فى قدرتها على مساعدتها فى أن تصبح أكثر كمالاً، بإضافة التجربة الحسية إلى المعلومات التحليلية، وبتقصى مستويات مختلفة للخبرة البشرية يجرى عرضها فى وقت واحد، وهو ما يستحيل تحقيقه فى الدراسات المكتوبة. فبلقطة أو منظر واحد، مثلا، قد يكون من الممكن ليس فقط توصيل التفاصيل المادية الخاصة باحتفال شعائرى، بل أيضًا توصيل مغزاه السيكولوجى لدى المشاركين فيه، وربما حتى توصيل مغزاه الرمزى.

ولهذا فإن الإبقاء على سمة تنوع الثقافات يصبح هدفًا مهما وملحا، ولابد من المخاطرة فى سبيله بكل الأخطار المصاحبة للتفسير الفردى. ولا تحصل الأفلام على المدركات الحسية المعقدة بسهولة. وبالتالى فإن هذا الأمر يقدم صانع الفيلم

الإثنوجرافى للجمهور مصحوبا بالتزامه الشديد، لكى يزيد بمهارته عدد المعانى المنقولة من خلال مادته السينمائية. فهو حين يصور فيلما، وفيما بعد أثناء عملية التوليف، لابد أن يكون مستعدا لملاحظة وكشف نسيج الحياة البشرية على مستويات متنوعة ومتعددة: المظهر الخارجى لشعب وبيئته؛ الوسائل المختلفة لتوفير كل ما هو ضرورى لمعيشته ورفاهيته وأسلوب حياته المادية، أنشطته الشعائرية، المعتقدات الدالة على هذه الأنشطة، نوعية الاتصالات فيما بين الأفراد، وما ترويه عن علاقاتهم، سيكولوجيا الأفراد ونزعاتهم السلوكية والعاطفية فى المجتمع؛ علاقة الشعب ببيئته، معرفته بها، استخدامها، الحركة فى نطاقها؛ الوسائل التى تنتقل بها الثقافة من جيل إلى آخر؛ إيقاعات المجتمع، إحساسه بالجغرافيا وبالزمن، قيم الشعب، تنظيمه السياسى والاجتماعى، احتكاكه بثقافات أخرى، الخاصية الإجمالية لنظرته إلى العالم.

إن صعوبة ونفقة صنع فيلم كبيران (ولو أن النفقة ربما تكون أقل مما يفترض عمومًا)، ولكن لا ينبغى للنفقة ولا للصعوبة السماح بخلق جمود يؤدى إلى الشلل فى هذا المجال، فى وقت تزداد فيه الحاجة بشدة إلى ازدهاره. وإذا كان ما صنع من أفلام إثنوجرافية جيدة هو عدد قليل حتى الآن، فإن هذا ليس مرجعه أن صنعها مستحيل، بل لأن صنع الفيلم الإثنوجرافى اجتاز طفولة متأخرة. وقد حان الآن أوان نضجه. وبقدر ما يصبح الفيلم الإثنوجرافى مألوفًا على نحو متزايد فى حياتنا يكون ضمور بعض صفاته السحرية. ويغدو أكثر قابلية للمقاربة، ونتيجة لهذا وعلى الأرجح وبشدة يصبح مجرَّبًا، ومفهومًا بصورة تامة، وأخيرا يصبح منطبقًا على المهمة الأشد صعوبة من بين كل المهام.

(٤)

توضح أفلام روش ومارشال وجاردنر أن استخدام اللغة السينمائية بمهارة يمكنه إنجاز الإحساس بكليَّة ثقافات أخرى. والحاجة إلى هذا واضحة أيضًا بالنسبة

للأنثروبولوجيين الذين لا يصنعون أفلاما، لأن البعض يتجه إلى نوع من الكتابة، يختلف عن تناوله المعتاد. وهذا هو السبب فى أن لدينا الآن كتبا مثل "شعب الغابة" The Forest People و"خدم مشاكسون" Wayward Servants لـ كولن تيرنبل Colin Turnbull، و"المدارات الحزينة" Tristes Tropiques، والأنثروبولوجيا البنيوية Structural Anthropology لـ كلود ليفى شتراوس. وهناك كتب تتشابه فى الهدف هى "أطفال شانشيز" Children of Sanchez لـ أوسكار لويس Oscar Lewis، و"الشعب المسالم" Harmless People لـ لافيدا وإليزابيث مارشال توماس La Vide and Elizabeth Marshall Thomas.

إن مهمة صانع الفيلم ليست أسهل من مهمة الكاتب، ولكن الأول لديه على الأقل ميزة التوجه مباشرة إلى أحاسيس مشاهديه دون عمل شفرة وفك هذه الشفرة، وهو الأمر الذى يتعذر اجتنابه فى اللغة المكتوبة. كما أن مشكلاته تختلف عن مشكلات الكاتب، فهى ليست إيجاد مثيرات حسية لاستدعاء واقع ما، بل اختيار تلك المثيرات من بين وفرة من المثيرات الأخرى، التى تمثل وبأقوى معنى إجمالى خبرة.

ويسعى صناع المادة الفيلمية التسجيلية وراء هدف معاكس، هو عزل أوجه منفردة من ثقافة معينة لكى يتم تأملها بوضوح أشد ومن زاوية المقارنة الثقافية (بين ثقافتين أو أكثر). وهذا هو سبب وجود المقاربة المعنونة "الوحدة الفكرية" فى دائرة المعارف السينمائية الصادرة فى جوتنجين Göttingen. وهى تحدد أيضًا خصائص الأفلام المعاد بناؤها لـ سام باريت Sam Barrett مثل "ثمار الأناناس" Pine Nuts، الذى نشاهد فيه رجالاً ونساء يكابدون فى تنقلاتهم بحثا عن الطعام وكأنهم آلة ذاتية الحركة. وعملية التوثيق هذه ذات قيمة كبيرة، وإن كانت تدفع المرء للتساؤل عما إذا كانت تتطلب دائمًا استبعاد السياق الاجتماعى المحيط. وتوحى دقة الملاحظة التى روعيت فى بعض أفلام الإسكيمو بعدم حدوث ذلك.

هناك نوع من المواد الفيلمية التسجيلية إشكالى بدرجة أكبر، وهو ذلك النوع الذى يحاول تطبيق مناهج مستمدة من الإحصائيات على معلومات بصيرة. وقد

اقترح بعض الباحثين أخذ وجهات نظر عشوائية بآلة التصوير عن ثقافة ما، وبناء عليه افتراض أنها ممثلة لهذه الثقافة، غير أنه قد يتم التوصل إلى نتائج زائفة من خلال ذلك، ما لم يجر تصوير الكثير جدا بحيث يشكل عينة كبيرة جدا إحصائيا. وقد تكتشف معلومات قيمة كانت كامنة فى الفيلم – كما أوضح سورنسون وجادوسيك ببراعة فى دراستهما عن نمو الطفل والمرض – غير أن هذا يوجد بعض الشك فيما إذا كان الفيلم قام بتصويره أشخاص مطلعون بصورة جيدة وكاملة على المجتمع الذى يصورونه، أم أنهم لعدم امتلاكهم لأفكار أنثروبولوجية متصورة سلفًا يبذلون من الجهد ما يكفى لتبرير نفقة الفيلم الكبيرة. والأفكار المتصورة سلفًا غير الواعية أمر لا مفر منه، وبالإمكان حصرها مثل الأفكار الواعية المتصورة سلفا، ولكنها أصعب فى التخلص من تأثيرها.

من الخطأ أيضًا افتراض دقة صورة تمثل "شريحة من الحياة" التقطتها آلة التصوير من حدث يجرى أمامها. فالجانب الأكثر أهمية فيها قد يكون مستترًا أو موجودًا على مستوى غير بصرى. فمثلاً، قد يستخف أفراد مجتمع بأشياء تمثل أهمية بالغة لديهم عادة. وبناء عليه لو أن صانع الفيلم وضع يده على السلوك السطحى فقط، فقد يؤدى ذلك إلى استنتاج زائف وبعيد عن المغزى الفعلى. وهذا يمكن تجنبه لو أن صانع الفيلم أعد نفسه للنظر إلى ما هو أبعد من السطح الخارجى للأحداث، واسترشد فى تصوير الفيلم بالبنيات التى يجدها هناك.

أصبح لأجهزة الصوت المتزامن المحمولة، والتى تم استخدامها حديثا، أهمية فائقة فى توسيع الإمكانيات المتاحة أمام صناع الفيلم الإثنوجرافى، حتى لو كان القليل من بينهم، وهذا ما يبعث على الدهشة، قد استفاد منها. وقد سهلت هذه الأجهزة الوصول إلى المدى الكامل للتجربة البشرية بما فيها الكلام. ويشمل هذا المدى ليس فقط موضوعات الحديث، التى يمكن أن تكون أحد أثرى مصادر المعلومات حول شعب ما، بل يشمل أيضًا السلوك الاجتماعى الذى يكتنف الحديث وطبيعة العلاقة بين الأشخاص التى يكشفها.

إن المشاهد المصورة سينمائيا بالصوت المتزامن تبدى مباشرة جديدة وعمقا سيكولوجيا، ومع ذلك لا ينبغى أن يدفعنا هذا إلى الاعتقاد بأنه من الأسهل الآن صنع أفلام هادفة بدرجة أكبر من المعتاد. ولو كان الأمر مجرد تحصيل حاصل، فإن المسألة تستلزم فرعًا معرفيا أكبر، لأن المرء لابد أن يكون متسقًا الآن مع المعنى الخاص بنطاق أكثر دقة للسلوك الذى يحدث أمام آلة التصوير. ويبقى أن الصوت المتزامن، مثل أى وسيلة أخرى للتوثيق، هو مجرد قدرة تقنية، وذلك إلى أن يستخدم فى توظيف مقاربة مفاهيمية أكثر اتساعًا. وثمة خطر هو أن يمنح الصوت المتزامن قوة جديدة للمغالطة السحرية المتعلقة بآلة التصوير السينمائية فى صنع الأفلام الإثنوجرافية، وفى صنع السينما التسجيلية التى شاهدنا فيها ذلك بالفعل من خلال إساءة استخدام التقنيات فى سينما الحقيقة.

(٥)

يدرك أى أنثروبولوجى له علاقة بالعمل الميدانى أن ما يمنح ثقافة ما تفردها ومكانتها، لا يمكن حصره إطلاقا فى وصف لقيمها ونظامها الاجتماعى والاقتصادى. وبدلا من ذلك، فإن هذا الدافع يكمن فى شعور أفراد يستيقظون كل يوم فى عالم يحوى بعض الإمكانيات دون الأخرى. وهذه الإمكانيات تشكل الآفاق المفاهيمية والمادية للخبرة الجماعية، وتعطيها مغزاها وميزتها الخاصة. وبتقريب التأثير المتراكم للخبرة الممتدة، يمكن لفيلم أو كتاب جيد أن يوجد نوعًا من الاطلاع يلقى الضوء على أنواع أخرى من المعرفة.

وهناك محاولة فى أفضل الأفلام الإثنوجرافية لإشراك مشاعر المشاهد فضلا عن إشراك عقله. ويطلعنا فلاهيرتى دائمًا على البيئة المادية كمؤثر فى الأوضاع الثقافية. وفى فيلم "الصيادون" يشدِّد مارشال على خيبات الأمل الدائمة المرافقة لعمليات البحث عن طرائد، وربما يلقى بعض الضوء على الصبر والتضامن فى علاقات البوشمين الاجتماعية. ولا تحاول تلك الأفلام نسخ

المعلومات المتاحة فى دراسة أنثروبولوجية مكتوبة، بل إنها، وبدلا من ذلك، تكشف للمشاهد وضع شعب وممارسته لحياته.

وفى بعض المواد الفيلمية التسجيلية الأسترالية، التى قام بها ستوكر وتندال فى الثلاثينيات، نجد إيحاء بما يستطيع الفيلم تقديمه، حتى دون قصد، لوضع المشاهد أمام تجربة حياتية مختلفة عن خبرته الشخصية. وفى الوقت الذى يكون فيه الهدف الضمنى للمشاهد المختلفة هو عرض أنشطة جماعة من السكان الأصليين القدماء، فإن مشاهد أخرى لا تشدد على أوجه حياتهم، فى غالب الأحيان وبدرجة كافية، بل تلجأ إلى تقديم بنيات فكرية فرعية ذات مغزى. وهناك مثال على ذلك هو دور الكلاب. فنحن لا نجدها منفردة وبعيدة عن الناس، بل نجدها حاضرة دائمًا، ويبدأ المرء تدريجيا فى إدراك أن هؤلاء الناس لا "يملكون" كلابا بل تعيش الكلاب فيما بينهم. وحين يجلس الرجال حول نار موقدة، تكون الكلاب بينهم وتشاركهم الدفء. وحين ينامون، تكون الكلاب نائمة بينهم. وربما يكون هذا الموضوع بسيطا، ولكن ليس ثمة شك فى أن الكثير جدا يمكن معرفته من خلاله حول الكلاب فى هذا المجتمع؛ كما أنه يبدو مهما فى فهم نوعية حياة زمرة بدوية صغيرة.

وهناك مشهد فى أفلام آسين بالكسى Asen Balikci عن إسكيمو نيتسيليك يصيد فيه طفل صغير نورسًا برميه بالحجارة ببطء حتى الموت، وعلى نحو يدل على عدم الخبرة، ثم يحضره إلى أمه متهللا، فتقطع له رجلى الطائر ليلهو بهما. ولفترة طويلة يروح الطفل يدفع رجلى الطائر على الأرض بقدميه ثم يمسك بهما بعدئذ، واحدة فى كل يد. وكانت لدى المصور حاسة جيدة فى ملاحقة هذا التتابع للأحداث، الذى يكشف بكامله شيئًا ما عن أسلوب حياة مختلف، بوعى غير عادى. إن المشهد يروى ما هو أكثر من المؤانسة الاجتماعية للأطفال، أو مواقف الأطفال تجاه الحياة والألم، أو علاقاتهم بأمهاتهم. كما أنه يهيئنا بواسطة بعض الوسائل الحدسية وعلى نحو أفضل لفهم بعض أوجه الثقافة: حركتها، إيكولوجيتها، معتقداتها.

وبإمكان المرء ذكر تفاصيل منفردة أخرى من هذا النوع، ولكن ما يبدو فى هذا الشان هو الأسلوب غير المتوقع الذى يستطيع به فيلم النفاذ إلى الحياة العاطفية لشعب. ويجازف صانع الفيلم حين يتعقب استبصارات كتلك، لأنه ينبغى أن يكون حذرا من إضفاء دلالة زائفة على جوانب من ثقافة أخرى. فهو يقف فى وقت واحد بين مجتمعه هو شخصيا ومجتمع آخر، وبوصفه وسيطا بين الاثنين لابد أن يجد وسائل لتوسيع فهمه عند من يتلقون فيلمه كمصدر من مصادر الثقافة. واختياره للمادة الفيلمية يجب أن يكون متأثرا جزئيا بحكمه عن المرجح فى كيفية استقبالها. وبالتالى فإنه لا يمكن أن يكون مستقلا تمامًا عن ثقافته الخاصة، ولا مقربا relativist ثقافيا بالكامل.

يمتلك صانع الفيلم الإثنوجرافى الآن الوسائل كى يختار من مستويات متعددة للسلوك الاجتماعى، ويضم ما اختاره لتقديم وثيقة إنسانية، قيِّمة أنثروبولوجيًّا وجماليا على السواء. وما قد يشغله جزئيا هو موضوع إثنولوجيا الأعراف، ولكن الكثير أيضًا بخلاف ذلك يعكس اهتمامات صناع الأفلام التسجيلية فى أى مجتمع: الرغبة فى إنجاز مباشرة الزمان والمكان والتجربة الإنسانية.

وعلى صناع الأفلام الإثنوجرافية، شأنهم شأن الأنثروبولوجيين، أن يحذروا ذلك النوع من الغطرسة الذى يتخذ صيغة معقلنة بدرجة كبيرة فيما يتعلق بـ"عبء الرجل الأبيض". ومع الفيلم نتاج حضارة صناعية، فهذا لا يلغى إمكانية توظيفه بفعالية على أيدى أناس فى مجتمعات انتقالية. ويشعر المرء أحيانا أن جان روش حاول صنع أصناف من الأفلام عن غرب إفريقيا، كان أناس غرب إفريقيا أنفسهم سيحاولون صنعها لو كانت لديهم وسائل صنعها. والبعض منهم مثل السنغالى عثمان سيمبين Ousmane Sembéne توصلوا الآن إلى الوسائل، وأصبحوا صناع أفلام مهرة.

إن تدريب صناع الأفلام فى البلدان النامية ربما كان ينبغى التعهد به كأمر ملح لصنع الفيلم الإثنوجرافى، وهو برنامج كان من الممكن إجراؤه عمليا لو

تأسست مراكز الفيلم الإثنوجرافى الإقليمية فى وقت سابق. والهدف من وراء ذلك ليس صنع أفلام "ساذجة" على غرار الأفلام التى قامت على تجربة جون آدير Adair John وسول ورث Sol Worth عن شعب نافاجو Navago ٢، بل هو بالأحرى إيجاد صناع أفلام ذوى خبرة وملتزمين. وهذا جانب مهم، لأنه من الحماقة صنع فيلم يقول أى شىء، ويكشف بدرجة أقل بكثير الأشياء الدقيقة عن الثقافة الخاصة لشعب. وتميل السينما المحلية فى كل المجتمعات إلى السير على هذا النهج. وأعظم الأفلام عن شعب النافاجو، والذى انبثق عن مشروع آدير وورث صنعه حقا المخرج الأقل سذاجة بين زملائه، والذى أعده التدريب وتزود بالخبرة لتوجيه آلة التصوير ببراعة وبدرجة أسرع من الآخرين.

ليس صحيحًا بالضرورة أن يدرك صانع أفلام من أهل البلاد كل أوجه ثقافة مجتمعه على نحو أفضل من صانع أفلام غريب. وهناك حقا عدة أسباب لتبرير ذلك. وتكمن قيمة المدارس غير الغربية فى صنع الأفلام مثل المدرسة اليابانية والمدرسة الهندية فى إقناعنا بفقر المقاربة أحادية الجانب لأى ثقافة. والأفلام التى يصنعها صناع أفلام غير غربيين عن مجتمعاتهم الخاصة قد يكون توجهها الأنثروبولوجى أقل من الأفلام التى يصنعها صناع أفلام إثنوجرافية، ولكن هذا لا يعنى أنها سوف تكون أقل صلة من الوجهة الأنثروبولوجية.

بتشجيعنا لصنع الفيلم الإثنوجرافى فى مجتمعات أخرى قد نكون نحن المستفيدين بطريقة لم نكن نتوقعها فى البداية. ومن المحتمل على المدى الطويل أن يعكس بعض صناع الأفلام، من بين أولئك الذين سيصنعون أفلاما فى بلادهم، العملية الإثنوجرافية ويديرون آلات تصويرهم نحونا.

هـوامش

(١) للأسف هناك نسخة مختصرة من الفيلم، الحركة فيها أسرع من الحقيقة، وتـوزع على نطاق واسع، وهى تشويه فظيع لفيلم فلاهيرتى.

(٢) سكان منطقة نافاجو الواقعة بالقرب من يوتاه Utah بالولايات المتحدة الأمريكية، وهم يقطنون فى كهوف أو بيوت صخرية يقيمونها فى جروف الوادى التذكارى الضخم ـــ م.

ثورة فيلم الغرب

أندريه بازان

تفضى مقاربة أندريه بازان لفيلم الغرب إلى مشكلة تعريفه له على أساس مشاهدته لكم كبير من الأفلام، التى لا يمكن اعتبارها حتى بعد التحليل أفلام غرب. ويطرح بازان أيضًا (فيما يتعلق بمثالى) مشكلة ما كان يمكن أن يشكل الذروة "الكلاسيكية" لتطور نوع: أى التضافر النموذجى أو الكامل لعناصره الجوهرية. والمشكلة الثانية هذه تضعف حجة بازان، لأنه يتعين توضيح استمرار النوع بعد طوره الكلاسيكى. ومن أجل التغلب على هذه المشكلة يدخل بازان مفهوم "فيلم الغرب الإضافى"، الذى يستورد عناصر جديدة (سوسيولوجية، أخلاقية، شهوانية) لتعمل على إثرائه، كما يدخل مفهوم فيلم الغرب من الفئة "ب" المصنوع بصدق، والذى ينظر إليه على أنه قد تبنى خاصية "الروائية"، التى تمثلت بأفضل صورة فى أفلام أنتونى مان Anthany Mann.

يتمِّم هذا المقال كتابات بازان النظرية كما حللها هندرسون(١) وقد ساعد اهتمامه باللقطة الطويلة Long take وعمق المجال فى فتح مساحات جديدة للاستكشاف، سرعان ما سانده فيها جيل أصغر سنا من النقاد سار تحت الشعار المشترك وهو "سياسة المؤلفين" La Politique des auteurs، وهو جيل ضم تروفو، وشابرول، ورومير، وجودار، وريفيت وآخرين. ولم يحتضن بازان نظرية المؤلف بإخلاص، لأنها أعلت من شأن العناصر التعبيرية للأسلوب بدرجة أكبر من إعلائها لعلاقة الفيلم بالواقع من ناحية، ولأنه ظل ملتزما بمقاربة مزدوجة وربما متناقضة تجمع بين الروحانية المتسامية وعلم الاجتماع من ناحية أخرى. وتشديده على تطورات فيلم الغرب كنوع وليس على المخرجين العاملين فى نطاقه

نتج بالضرورة من الموقف الذى أعلنه فى مقاله "سياسة المؤلفين" (الذى نشر فى العدد ٧٠ من "كراسات السينما"، وترجمه بيتر جراهام فى كتاب الموجة الجديدة The New Wave الذى صدر فى نيويورك عن دار Doubleday عام ١٩٦٨) والذى يقول فيه: "إن تفوق هوليوود ما هو إلا تفوقًا تقنيا طارئا؛ وهو يكمن إلى حد كبير جدا فيما يمكن للمرء أن يسميه النبوغ السينمائى الأمريكى، وهو ما ينبغى تحليله، ثم تعريفه، بمقاربة سوسيولوجية لإنتاجه". وهذا التوكيد الجازم يشترك فيه كل نقاد النوع بدرجات متفاوتة. وهم، مثل بازان، قد يكونون ممزقين بين وصف تطور العناصر الداخلية والشكلية للنوع (الذى ربما يكون كتاب نورثروب فراى "تشريح النقد" أفضل نموذج له) وعلاقة التغيرات الجارية فى النوع بتغير الظروف الاجتماعية (الذى يقدم كتاب آرنولد هوسر "التاريخ الاجتماعى للفن" بمجلداته الأربعة نموذجا مفيدا له). وعلى أية حال، ينبغى الاتفاق بشدة على أن الدراسات لا يمكن وقفها على تناول المؤلف أو على النماذج الشكلية كل فى حد ذاته.

* * *

عشية الحرب وصل فيلم الغرب إلى مرحلة نضج مميَّزة. ويسجل عام ١٩٤٠ مرحلة بدا من المحتم بعدها حدوث تطور جديد ما، وهو تطور أخَّرته أعوام الحرب الأربعة، ثم تحوّر هذا التطور، وإن كان ذلك قد حدث بدون السيطرة عليه. ويعد فيلم "عربة السفر والبريد" Stagecoach (١٩٣٩) المثال النموذجى لأسلوب كشف عن كمال كلاسيكى. حقق فيه جون فورد التوازن النموذجى بين الأسطورة الاجتماعية، وإعادة بناء التاريخ، والحقيقة السيكولوجية، والتيمة التقليدية فى إخراج mise en scène[٢] فيلم الغرب. ولم يسيطر أى من هذه العناصر على العناصر الأخرى. فالفيلم أشبه بعجلة صنعت بإتقان تام، بحيث تبقى متزنة على محورها فى أى وضع. ودعونا نضع قائمة ببعض أسماء المخرجين وعناوين الأفلام، مأخوذة من عامى ١٩٣٩، و١٩٤٠: كنج فيدور: "الممر الشمالى الغربى" Northwest Passage (١٩٤٠)، ميخائيل كيرتز: "طريق سانتا فى تريل الوعر"

The Santa Fe Trail (١٩٤٠)، "مدينــة فيرجينيـا" Virginia City (١٩٤٠)؛ فريتز لانج: "عــودة فرانــك جــيمس" (١٩٤٠) The Return of Frank James، "الاتحاد الغربى" Western Union (١٩٤٠)؛ جون فورد: "طبول بامتــداد قبائــل الموهوك" Drums along the Mohowk؛ وليم وايلر: "الغربى" The Westerner (١٩٤٠)؛ جورج مارشال: "ديسترى يمتطى حصانه مــن جديــد" Destry rides Again بطولة مارلين ديتريتش (١٩٣٩)[٣].

هذه القائمة ذات مغزى. فهى توضح أن المخرجين الراسخين، والذين ربمـا يكونون قد بدءوا سيرهم الفنية قبل ذلك بعشرين عامًا بسلسلة أفلام غرب مصنوعة بلا سمات مميزة تقريبا، تحولوا (أو عادوا) إلى فيلم الغرب عند ذروة سيرهم الفنية ــ بما فيهم وايلر الذى بدا أن موهبته وجدت من أجل أى شيء عدا هــذا النــوع. وتلك الظاهرة يمكن تفسيرها بالدعاية الواسعة التى قدمت لأفلام الغرب بين عامى ١٩٣٧، و١٩٤٠. ولعل شعور الوعى القومى الذى سبق الحرب فى عهد روزفلت ساهم فى تلك الدعاية. وأنا أميل إلى التفكير على هذا النحو، مــادام فــيلم الغــرب متأصلا فى تاريخ الأمة الأمريكية، التى يمجدها على نحو مباشر أو غير مباشر.

وعلى أية حال فإن هذه الفترة تدعم حجــة رايــوبيروت J.L.Riupeyrout دفاعًا عن الواقعية التاريخية فى فيلم الغرب[٤].

ولكن بمفارقة واضحة بدرجة أكبر من أن تكون واقعيــة أزالــت ســنوات الحرب تقريبا ذخيرة هوليوود السينمائية (ريبرتوارها) من أفلام الغرب، ولا غرابة فى ذلك. فمن أجل السبب ذاته تضاعفت أعداد أفلام الغرب، ونالت الإعجاب على حساب أفلام مغامرات أخرى، أقصتها أفلام الحرب من السوق مؤقتا على الأقل.

وحالما بدا أن الحرب قد كسبت بالفعل، وحتى قبل أن يتوطد السلام بصورة واضحة، ظهر فيلم الغرب من جديد، وصنع بأعداد كبيرة مرة ثانية، ولكــن هــذه المرحلة من تاريخه تستحق إلقاء نظرة قريبة.

إن النضج أو الطور الكلاسيكى الذى حققه النوع اقتضى ضــرورة إدخــال

عناصر جديدة لتبرير وجوده. وأنا لا أستطيع الزعم بقدرتى على تفسير كل شىء بالاعتماد على قانون تعاقب الدورات الجمالية الشهير، بيد أنه لا يوجد ما يحول دون استدعائه فى هذا المجال. ولنأخذ الفيلمين الجديدين لـ جون فورد، وهما "عزيزى كليمنتاين" My Darling Clementine (١٩٤٦)، و"حصن الآباش" Fort Apache (١٩٤٨) كمثالين جيدين للزخرفة الباروكية فى كلاسيكية فيلم "عربة السفر والبريد". ومع ذلك، فبالرغم من أن هذا المفهوم للفن الباروكى قد يقلل وجود نزعة شكلية تقنية معينة، أو يعلل الحذلقة النسبية لهذا السيناريو أو ذاك، فأنا أشعر أنه ليس بإمكانه تبرير أى تطور أكثر تعقيدًا. فهذا التطور يجب أن يفسر فى علاقته بمستوى النضج الذى وصل إليه فيلم الغرب عام ١٩٤٠، ولابد أن يفسر أيضًا استنادًا إلى الأحداث من عام ١٩٤١ حتى عام ١٩٤٥.

دعونى أسمى مجموعة الأشكال التى اتخذها فيلم الغرب فيما بعد الحرب باسم "فيلم الغرب الإضافى". ومن أجل أهداف عرضنا فإن هذه التسمية سوف تضم ظواهر ليست قابلة للمقارنة، وإن كانت قابلة بالتأكيد للتبرير اعتمادًا على دوافع سلبية عند مقابلتها بكلاسيكية الأربعينيات وبالتقاليد التى أصبح فيلم الغرب حصيلة لها. إن فيلم الغرب الإضافى هو فيلم الغرب الذى استحى من أن يبقى على حاله تمامًا، وراح يبحث عن اهتمام إضافى ما لتبرير وجوده ـ جمالى، اجتماعى، أخلاقى، نفسى، سياسى، شهوانى ـ أى يبحث باختصار عن صفة ما عرضية بالنسبة للنوع، ولكن يفترض فيها أن تثريه. وسوف نعود ثانية إلى هذه الصفات. ولكن ينبغى أولاً أن نشير إلى تأثير الحرب على ثورة فيلم الغرب بعد عام ١٩٤٤. وربما تكون ظاهرة فيلم الغرب الإضافى قد نشأت بأية طريقة، ولكن مضمونها يختلف، فالتأثير الفعلى للحرب لم يكن محسوسًا بعمق إلا بعد انتهائها. والأفلام الكبرى التى أوحت بها الحرب جاءت بطبيعة الحال بعد عام ١٩٤٥. ولكن الصراع العالمى لم يزود هوليوود بمشاهد مذهلة فقط، بل زودها أيضًا، بل وفرض عليها فى الحقيقة، أن تعكس بعض الموضوعات، لبضع سنوات على الأقل. والتاريخ، الذى كان من الناحية الشكلية فقط مادة لفيلم الغرب، كان سيصبح فى

غالب الأحيان موضوعه الرئيسى: وهذا حقيقى فيما يتعلق بفيلم "حصن الأباش"، الذى نشاهد فيه بداية رد الاعتبار السياسى للهنود (الحمر)، والذى تبعته أفلام غرب عديدة حتى فيلم "جواد الأباش الجامح" Bronco Apache؛ ويمثل هذه الأفلام خير تمثيل فيلم "السهم المكسور" Broken Arrrow (١٩٥٠) لديلمر ديفيز. ولكن التأثير الأكثر عمقا للحرب كان بلا شك تأثيرا غير مباشر إلى حد بعيد، ويجب على المرء أن يدقق النظر بحثا عنه أينما أحلّ فيلم تيمة اجتماعية أو أخلاقية محل تيمة تقليدية. ويعود أصل هذا التأثير إلى عام ١٩٤٣ متمثلا فى فيلم "حادث منعطف النهر" Oxbow Incident لوليم ويلمان، وهو الفيلم الذى يعد فيلم "منتصف الظهيرة" High Noon قريبه البعيد (ومع ذلك توجد فى فيلم زنيمان مكارثية متفشية ما تزال قيد البحث الدقيق).

وقد ينظر للإثارة الجنسية أيضًا على أنها نتيجة غير مباشرة للحرب، بقدر استنادها إلى نجاح تعليق صور الفاتنات على جدران الغرف الخاصة. وربما ينطبق هذا على فيلم "الخارج على القانون" The Outlaw لـ هوارد هيوز Howard Hughes. أما الحب فهو دخيل على كل نوايا وأهداف فيلم الغرب (وسوف يستغل فيلم "شين" Shane هذا التضارب على الوجه الصحيح). وقد استلزم ظهور الإثارة الجنسية بالقدر الزائد عن المرغوب فيه، بوصفها نقطة انطلاق درامية، استخدام النوع منذ ذلك الحين فصاعدًا كأفضل مرآة لإبراز الجاذبية الجنسية للبطلة. وليس هناك شك فيما قصد إليه فيلم "مبارزة تحت الشمس" Duel in the Sun (١٩٤٦) لـ كينج فيدور، الذى قدمت فخامته المذهلة سببا إضافيا، وإن كان السبب قائمًا على أسس شكلية، لتصنيفه كفيلم غرب إضافى.

حتى الآن يظل فيلم "منتصف الظهيرة" و"شين" الفيلمين اللذين يبرزان على أفضل وجه الطفرة التى حدثت فى نوع فيلم الغرب، كنتاج لوعيه بنفسه وبحدوده. وفى أولهما يضفِّر فريد زنيمان تأثير الدراما الأخلاقية مع جمالية ضبطه للإطار (الكادر). وأنا لست أحد الذين يبدون ازدراءهم من فيلم "منتصف الظهيرة". بل إننى اعتبره فيلمًا رائعًا وأفضله على فيلم ستيفنز. غير أن المهارة العظيمة المتمثلة

فى اقتباس فورمان هى قدرته على ضم قصة، كانت قد طورت فى نوع آخر بصورة جيدة، إلى التيمة التقليدية لفيلم الغرب. وبكلمات أخرى، فإنه تعامل مع فيلم الغرب على أنه شكل يحتاج إلى مضمون. أما بالنسبة لفيلم "شين" فهو ذروة عملية "إضفاء طابع إضافى على فيلم الغرب". والحق أن جورج ستيفنز بهذا الفيلم يطرح تبريره لفيلم الغرب مستعينا بفيلم الغرب. وفى حين يبذل الآخرون جهودهم المبدعة للحصول على تيمات واضحة من أساطير ضمنية، فإن تيمة فيلم "شين" هى الأسطورة (ذاتها). ويجمع ستيفنز فى الفيلم بين تيمتين أو ثلاث من التيمات الأساسية لفيلم الغرب، والتيمة الأساسية تتجسد فى الفارس الهائم على وجهه بحثا عن كأسه المقدسة(٥)، ولكيلا يغيب عن ذهن المشاهد مغزى الفكرة يكسو ستيفنز الفارس بكل ما هو أبيض، فالملابس البيضاء، والحصان أبيض هما من الأمور المسلم بها فى العالم الثنوى(٦) لفيلم الغرب، ومن الواضح أن زى آلان لاد Alan Ladd يحمل معه كل الدلالة ذات الأهمية الكبيرة للرمز، فى حين أن لباس توم ميكس Tom Mix هو مجرد زى موحد للطيبة والجرأة. وهكذا ندور دورة كاملة. فالأرض كروية. ويمضى فيلم الغرب الإضافى عند هذا الحد إلى مدى أبعد من مداه ليجد نفسه يعود إلى الوراء فى فيلم "الجبال الصخرية".

إذا كان فيلم الغرب قد أوشك على الاختفاء، فإن فيلم الغرب الإضافى ربما يكون التعبير التام عن تفسخه وانهياره النهائى. وفيلم الغرب معد بلا شك من مادة أخرى مختلفة تمامًا عن الكوميديا الأمريكية أو فيلم الجريمة. كما أن فترات ازدهاره وانحطاطه لم تؤثر كثيرًا فى وجوده. إذ إن جذوره تواصل الامتداد تحت التربة العضوية لهوليوود، ويعجب المرء من رؤية جذيرات خضراء وقوية تنمو وسط هجائن مُغوية وإن كانت عقيمة، وربما تحل محلها.

إن ظهور فيلم الغرب الإضافى أثر فقط فى الإنتاجيات غير العادية: أى إنتاج الأفلام من الفئة "أ"، وإنتاج الأفلام ذات الميزانيات الضخمة. وهذه الهزات السطحية لم تؤثر فى اللب التجارى والكتلة الأساسية لأفلام الغرب ذات الصفة التجارية، وأفلام رعاة البقر أو الأفلام الموسيقية، والتى ربما تكون قد جددت

شبابها فى التليفزيون (نجاح "هوبالونج كاسيدى" شهادة على ذلك، ويثبت أيضًا حيوية الأسطورة، حتى فى أشد أشكالها بدائية). كما أن قبول تلك الأفلام من جانب جيل جديد يضمن لها الاستمرار لسنوات طويلة إضافية. غير أن أفلام الغرب ذات الميزانية المنخفضة لا تعرض فى فرنسا، ويتعين علينا أن نقتنع بقدرتها على البقاء اعتمادًا على معلومات موظفى شركات التوزيع الأمريكية. وإذا كان الهم الجمالى لهذه الأفلام محددًا، لو أخذنا كل فيلم على حدة، فربما يكون وجودها حاسما من ناحية أخرى فيما يتعلق بالازدهار العام للنوع. واعتمادًا على تلك الأفلام "الأقل قيمة"، والتى لم ينقص عائدها الاقتصادى، يواصل فيلم الغرب التقليدى رسوخه. وفيلم الغرب من الفئة "ب" سواء أكان فيلم غرب إضافى أم لا، لا يمكن الاستغناء عنه إطلاقا، حيث إنه لا يحاول البحث عن ملجأ متعللا بأعذار فكرية أو جمالية. والواقع أن الرأى حول الفيلم "ب" قد يكون مفتوحًا للنقاش، طالما أن كل شىء يعتمد على المقياس الذى يقاس به الفيلم "أ". والإنتاج الذى أتحدث عنه هو إنتاج الأفلام التجارية الصريحة، التى ربما تكون مكلفة تمامًا، وتعتمد فى قبولها فقط على سمعة صانعها وعلى قصة مجسمة، دون أية طموحات فكرية. وفيلم "المبارز بالمسدس" Gun Fighter، الذى أخرجه هنرى كنج (١٩٥٠)، وقام ببطولته جريجورى بيك، مثال رائع لهذا النوع الجذاب من الإنتاج، وفيه يتم تناول التيمة الكلاسيكية للقاتل المريض بكونه مطاردًا، وأنه مجبر على أن يقتل مرة ثانية، داخل إطار درامى مصحوب بتحفظ شديد. ونذكر أيضًا فيلم "عبر نهر الميسورى العريض" Across the Wide Missouri الذى أخرجه وليم ويلمان (١٩٥١) وقام ببطولته كلارك جيبل، كما نذكر للمخرج نفسه أيضًا فيلم "النساء يتجهن غربا" Westward the Women.

عاد جون فورد ذاته بفيلمه "ريو جراند" Rio Grande (١٩٥١) إلى الشكل الأشبه بنظام المسلسلات، أو إلى التقاليد التجارية بدرجاتها المختلفة – قصص البطولة الخيالية وكل التقاليد الأخرى– وبالتالى لا غرابة فى أن نجد ضمن هذه القائمة عجوزًا من أيام الريادة القديمة باقيا على قيد الحياة، هو آلان دوان Allan

Dwan، والذى لم يتم بسبب دوره الرائد التخلى عن الأسلوب القديم لـ (انـدماج الترابنجل[٧])، حتى حين منحته تصفية المكارثية فرصة توسيع تيمات الأيام الخوالى فى فيلم "عرق الفضة" Silver Lide (١٩٥٤).

مازال لدى بعض النقاط الإضافية التى تحتاج للنقاش. فالتصنيف الذى اتبعته حتى الآن سوف يثبت فى النهاية أنه غير ملائم، كما يجب ألا أستمر فـى تفسير تطور نوع فيلم الغرب اعتمادًا على نوع فيلم الغرب ذاته إلى ما هو أكثر من ذلك. وبديلاً عن هذا لابد من إدخال المؤلفين فى اعتبارى وبدرجة أكبر مـن الأهميـة بوصفهم عاملاً محددًا. وسوف يُلاحظ بلا شك أن قائمة المنتجين التقليديين نـسبيا، التى تأثرت قليلاً بأفلام الغرب الإضافية، تشمل فقط أسماء مخـرجين راسـخين، تخصصوا قبل الحرب فى أفلام المغامرات السريعة الحركة. ولا غرابـة فـى أن أفلامهم تؤكد متانة فيلم الغرب ودوام قوانينه. والواقع أن هوارد هوكس، عند ذروة شعبية فيلم الغرب الإضافى، ينبغى أن ينسب إليه بالدليل القاطع إمكانية صنع فـيلم غربى أصيل مبنى على التيمات الدرامية المثيرة القديمة، وبالشكل المحدد للإنتـاج دون أن يصرف انتباهنا بطرح قضية اجتماعية أو بما يعادلهـا. وفيلمـا "النهـر الأحمر" Red River (١٩٤٨) و"السماء الكبيرة" The Big Sky (١٩٥٥) تحفتـان من تحف أفلام الغرب تخلوان من الأسلوب الباروكى والتفـسخ. ففهـم الوسـيلة والوعى بها يتلاءمان مع صدق القصة.

وبإلقاء نظرة على أسلوب السرد، وليس على الموقف الذاتى للمخرج تجـاه النوع، سوف أختار أخيرا وصفى الخاص. وأنا أقول بغير حرج عن أفلام الغـرب التى يتعين على الآن أن أحددها ــ أقصد بذلك أفضلها فى رأيى ــ إنها تلك الأفلام التى تتميز بطابع "الروائية". وأعنى بهذه الصفة، أن تلك الأفلام دون أن تتخلى عن التيمات التقليدية تثرى هذه التيمات من الـداخل بأصـالة شخـصياتها، وبنكهتهـا السيكولوجية، وبتفردها الجذاب، وهى سمات نتوقعها فى بطل رواية. ومن الواضح أن المرء حين يتحدث عن الثراء النفسى فى فيلم "عربة السفر والبريد"، إنما يتحدث عن الأسلوب المتبع لا عن أى شخصية محددة. وبالنسبة للشخصية المحددة فإنهـا

تظل داخل الأصناف الراسخة للشخصيات فى فيلم الغرب: صاحب بنك، المرأة ضيقة الأفق، المومس طيبة القلب، المغامر الأنيق .. وهلم جرا. وثمة شيء آخر يظهر من جديد فى فيلم "العدْو بحثا عن الحماية" Run for Cover (١٩٥٥). فالموقف والشخصيات يظلان تنويعين على التقليدى، ولكن ما يجذب انتباهنا هو تفردهما لا وفرتهما. ونحن نعرف أيضًا أن نيكولاس راى يعالج دائمًا موضوعا مفضلا لديه، هو بالتحديد عنف وغموض فترة المراهقة. وأفضل مثال على إضفاء طابع "الروائية" على فيلم الغرب من داخله يقدمه إدوارد ديمتريك Edward Dmytryk فى فيلم "الرمح المكسور" Broken Lance (١٩٥٤)، الذى نعرفه فقط كفيلم غرب أعيد صنعه استنادا إلى فيلم "منزل الغرباء" House of Strangers لـ مانكيفتش. وبالنسبة للأفلام المتشابهة، فإن فيلم "الرمح المكسور" يعد ببساطة فيلم غرب أكثر صقلاً من الأفلام الأخرى بشخصياته التى أضفى عليها طابع فردية بدرجة أكبر وعلاقات أكثر تعقيدًا، ولكنها تظل صارمة، وليس بدرجة أقل، داخل حدود تيمتين كلاسيكيتين أو ثلاث. والواقع أن إيليا كازان تعامل مع موضوع، مشابه إلى حد ما سيكولوجيا، ببساطة هائلة فى فيلمه "بحر العشب" Sea of Grass (١٩٤٧) بطولة سبنسر تراسى أيضًا. وبإمكاننا تخيل عدة مراحل وسطية بين فيلم الغرب "ب" القائم بالواجب بدرجة كبيرة وفيلم الغرب المضفى عليه طابع "الروائية"، ومع ذلك فإن هذا التصنيف من جانبى هو بالحتم تصنيف اعتباطى.

ورغم ذلك فأنا أطرح الفكرة التالية. مثلما يعد والش الأكثر شهرة بين المحتكين القدامى، يمكن اعتبار أنتونى مان الأكثر كلاسيكية بين المخرجين الشباب الذين يضفون طابع "الروائية" على أفلامهم. ونحن مدينون له بفيلم الغرب الحقيقى الأكثر جمالاً فى السنوات الأخيرة. والحق أن مؤلف "المهماز المسلول" The Naked Spur ربما يكون المخرج الأمريكى الوحيد فيما بعد الحرب، الذى يبدو أنه تخصص فى مجال قام فيه الآخرون فقط بشن غزوات متفرقة. وعلى أية حال، فإن كل فيلم من أفلام مان يبدى صراحة ملموسة من الموقف تجاه فيلم الغرب، وإخلاصًا عفويا فى أن يُدخل إلى تيماته، ليعيد إليها الحياة، شخصيات جذابة

ومواقف آسرة مبتكرة. وأى امرئ يود معرفة ما هو فيلم الغرب الحقيقى، والصفات التى يستلزمها هذا الفيلم فى مخرجه، يتعين عليه مشاهدة فيلم "مدخل الشيطان" Devil's Doorway (١٩٥٠) بطولة روبرت تايلور، وفيلم "منعطف النهر" Bend of the River (١٩٥٢)، وفيلم "البلد البعيد" The Far Country (١٩٥٤) بطولة جيمس ستيوارت. وإن لم يكن قد شاهد هذه الأفلام الثلاثة فعليه أن يشاهد أجمل أفلامه جميعًا وهو "المهماز المسلول" (١٩٥٣). ودعونا نأمل فى ألا تسلب السينما سكوب أنتونى مان موهبته الطبيعية فى الإخراج، والاستخدام الحكيم للنزعة الغنائية، وألا تفقده قبل كل شىء ثقته المؤكدة فى لمسة الجمع بين الإنسان والطبيعة، وذلك الشعور بالهواء الطلق، وهو الشعور الذى يبدو فى أفلامه وكأنه الروح الحقيقية لفيلم الغرب، ونتيجة ما استطاع أن يعيد التقاطه ــ ولكن على مستوى بطل الرواية الذى لم يعد بطل أسطورة ــ وهذا هو السر الكبير المنسى لأيام اندماج الترابنجل.

لقد ترددت كثيرًا بخصوص الصفة التى تنطبق بدرجة كبيرة على أفلام الغرب فى الخمسينيات. وفكرت فى البداية أنه يحسن بى اللجوء إلى كلمات مثل "الشعور" و"الحساسية" و"الغنائية". وأظن، على أية حال، أن هذه الكلمات يجب ألا تهمل، فهى تصف بحق إلى حد ما خصائص فيلم الغرب الحديث عند مقارنته بفيلم الغرب الإضافى، الفكرى على الدوام تقريبًا، وعلى الأقل إلى الدرجة التى يتطلب فيها من المشاهد أن يتأنّى قبل إبداء إعجابه به. وكل العناوين التى أوشك أن أضعها فى القائمة تخص أفلامًا، إن لم تكن فكرية بدرجة أقل من فيلم "منتصف الظهيرة" فإنها على أقل تقدير بدون قصد خفى arriére-pensée، والموهبة فيها خادمة للتاريخ وليست متعلقة بمعنى ما وراء التاريخ. وهناك كلمة أخرى، قد تكون مناسبة بدرجة أكبر من تلك الكلمات التى اقترحها، أو الكلمات التى توفر تتمة مفيدة، هى كلمة الصدق. وأعنى بهذه الكلمة أن المخرجين يتصرفون مع النوع بأمانة وإخلاص حتى حين يكونون واعين بـ"عملية صنع فيلم الغرب". وفى هذه المرحلة التى وصل إليها تاريخ السينما تكاد السذاجة تكون غير قابلة للتصور

والتخيل، ولكن على الرغم من أن فيلم الغرب قد استبدل السذاجة بالحذلقة أو الفردية الساخرة، فإن لدينا الدليل على أنه ما يزال قادرًا على أن يكون صادقًا. وحين كان نيكولاس راى يصور فيلم "جونى جيتار" Jonny Guitar (١٩٥٤) عن الشهرة الخالدة لجوان كراوفورد، كان يدرك ما يفعله بوضوح تام. ولم يكن أقل وعيًا بلغة النوع من جورج ستيفنز فى فيلمه "شين"، وعلاوة على ذلك فالسيناريو والإخراج ليسا بعيدين عن الدعابة؛ ولكن راى لم يتبنَّ ولو مرة واحدة موقفًا تنازليا أو أبويا تجاه فيلمه. فهو يمزح من خلاله، ولكنه لم يجعله مجالا للسخرية. كما أنه لا يشعر بأنه مقيد فيما يتعين عليه أن يقوله داخل حدود فيلم الغرب، حتى لو كان ما يتعين أن يقوله ذاتيا إلى حد كبير وأكثر رقة من أساطيره التى لا تتغير.

والشىء ذاته ينطبق على راءول والش Raoul Walsh، الذى قدمت له كل التسامحات المطلوبة، والذى يعتبر فيلمه "نهر ساسكاتشيوان" Saskachewan (١٩٥٤) مثالا كلاسيكيا على الاقتباس من التاريخ الأمريكى. ولكن أفلامه الأخرى ــ ويؤسفنى اعتبارها مصطنعة بدرجة ما ــ زودتنى بالمرحلة الانتقالية التى أبحث عنها: فأفلام "إقليم كلورادو" Colorado Territory (١٩٤٩)، و"المطارد" Pursued (١٩٤٧)، و"على امتداد الحد الفاصل الكبير" Along the Great Divide (١٩٥١) تعتبر، بمعنى ما، أمثلة كاملة على أفلام الغرب الأسمى تمامًا من أفلام المستوى "ب"، وهى مصنوعة بمسحة درامية تقليدية على نحو مرض. ولا يوجد فيها بالتأكيد أى أثر لقضية. واهتمامنا بالشخصيات ينصب على ما يحدث لها، ولا يجرى فيها شىء غير متطابق بالكامل مع تيمة فيلم الغرب. ولكن هناك شيئًا ما حول تلك الأفلام، حيث إننا نفتقر إلى معلومات عن تاريخ إنتاجها، وهو ما سيجعلنا نضعها على الفور ضمن الإنتاجيات الحديثة جدا، وهذا ما كنت أود تحديده.

توضح الأمثلة المذكورة أعلاه أن أسلوبًا جديدًا وجيلا جديدًا ظهرا إلى الوجود فى وقت واحد. ومن السذاجة والشطط معًا الزعم بأن فيلم الغرب الذى أضفى عليه طابع "الروائية" ابتكره شباب بدأ فى صنع الأفلام بعد الحرب.

وباستطاعة أى إنسان دحض هذا الرأى حقا بالإشارة إلى أن هذه الصفة واضحة بجلاء فى فيلم "الغربى" The Westerner، مثلاً، كما يوجد شيء ما منها فى فيلمى "النهر الأحمر" و"السماء الكبيرة". وقد أكد لى بعضهم، وإن كنت أنا شخصيا لم أدرك ذلك، أنه يوجد الكثير من تلك الصفة فى فيلم "رانشو السيئ السمعة" Rancho Notorious (١٩٥٢) لفريتز لانج. وعلى أية حال، من المؤكد أن الفيلم الممتاز "رجل بلا طالع" Man Without a Star (١٩٥٤) لـ كنج فيدور يجب تقييمه بالمنظور ذاته، بوضع مخرجه فى مكان ما بين نيكولاس راى وأنتونى مان. بيد أننا نستطيع بالتأكيد العثور على ثلاثة أو أربعة أفلام صنعها المحنكون القدامى، لوضعها جنبا إلى جنب مع تلك الأفلام التى صنعها الشباب. ورغم كل شيء، فإن الأهم من بين القادمين الجدد، الذين أشاعوا البهجة فى فيلم الغرب الكلاسيكى أو فيلم الغرب المضاف إليه طابع "الروائية"، هو روبرت ألدريتش Robert Abdrich، المثال الأحدث إلى حد كبير والمتألق فى هذا المجال بفيلمه "قبيلة الآباش" Apache (١٩٥٤)، ولا سيما بفيلمه فيراكروز Vera Crous (١٩٥٤).

تبقى أمامنا مشكلة السينما سكوب، التى استخدمها هنرى هاثاواى فى فيلمى "الرمح المكسور" و"حديقة الشر" (١٩٥٤) (السيناريو فيهما جيد من زاوية الفيلم الكلاسيكى والفيلم المضفى عليه طابع "الروائية" على السواء، ولكنه عولج سينمائيا بدون قدرة كبيرة على الابتكار)، وفى فيلم الكينتاكى The Kentuckian (١٩٥٥) بطولة بيرت لانكستر، الذى أبكى المشاهدين فى مهرجان فينيسيا. وإننى أعرف فيلما واحدا فقط بالسينما سكوب أضاف شيئًا من الأهمية إلى الإخراج، وهو فيلم "نهر بلا عودة" لـ أوتو بريمنجر (١٩٥٤) والذى قام بتصويره جوزيف لاشيل. كما أنه لم يتسن لنا حتى الآن أن نقرأ، أو حتى نكتب نحن أنفسنا، أنه رغم عدم ملاءمة تكبير الشاشة فى مجالات أخرى فإن حجمها الجديد سوف يجدد أفلام الغرب، التى تحتاج مساحاتها المفتوحة الواسعة والركوب الشاق للخيل إلى آفاق عريضة. وهذا الاستدلال ملائم تمامًا ومن المرجح دراسة إمكانية أن يصبح صحيحًا. والأمثلة الأكثر إقناعا لاستخدام السينما سكوب هى الأفلام السيكولوجية

مثل فيلم "شرق عدن" East of Aden. ولكنى لا أرغب فى الشطط، واقعا بذلك فى مفارقة بقولى إن الشاشة العريضة، غير ملائمة لأفلام الغرب، أو إنها لا تضيف شيئًا إليها، غير أنه تبدو لى الآن حقيقة مقبولة، هى أن السينما سكوب لن تضيف شيئًا حاسمًا إلى هذا المجال(٨).

إن فيلم الغرب، سواء أكان بأحجامه المعيارية أم بالفستا فيزيون أم بالشاشة فائقة الاتساع، سوف يبقى فيلم الغرب الذى نأمل أن تظل مشاهدته متاحة لأحفادنا.

هـوامش

(١) See "The Structure of Bazin's Thought" Film Quarterly. Vol. 25. No4 (summer 1972)

(٢) يستخدم المصطلح بمفاهيم مختلفة، كما يتضح في الفصل الثاني من الجزء الثاني من هذا الكتاب، وقد يكون أحدها بمعنى "الإخراج" (وهو الاستخدام الشائع في الترجمات العربية)، ولأنه يكتب بالفرنسية عادة في الكتابات باللغة الإنجليزية فقد لجأت إلى كتابته بالعربية كما ينطق بالفرنسية في مواضع كثيرة – م.

(٣) قام جورج مارشال ذاته بإعادة إخراج فاشلة لهذا الفيلم عام ١٩٥٥، وقام بالبطولة إيدى ميرفى

(٤) Le Western ou le cinéma américan par excellence. Collection Septiéme Art, .Editions du Cerf, Paris, 1953

(٥) الكأس المقدسة لها دلالة دينية، فهى الكأس التى شرب منها السيد المسيح فى العشاء الأخير، والتى راح المسيحيون فيما بعد يجدون فى البحث عنها، والمغزى المتضمن أيضًا هو كل ما يبحث عنه بحثًا طويلا جاهدا– م عن قاموس المورد، إنجليزى – عربى، طبعة ٢٠٠٠.

(٦) العالم المستند إلى عقيدة ثنوية قوامها الصراع بين النور والظلام، وهى عقيدة دعا إليها مانى الفارسى فى القرن الثالث بعد الميلاد تقريبًا، عن قاموس المورد، إنجليزى – عربى، طبعة ٢٠٠٠.

(٧) Triangle: اندماج يضم ثلاث شركات إنتاج سينمائى أمريكية، وهى Fine Arts، .Kaybee. Keystone

(٨) لدينا مثال تأكيدى آخر على ذلك فى فيلم "رجل من لارامى" The Man from Laramie (١٩٥٥) لا يستخدم فيه أنتونى مان السينما سكوب كحجم جديد، بل كامتداد للمكان حول الإنسان.

النوع: ردا على إدْ بسكومبى

ريتشارد كولينز

كتب ريتشارد كولينز هذا المقال ليعبر من خلاله عن اختلافه فى الرأى مع بعض ما جاء فى مقال إد (إدوارد) بسكومبى (والذى كان قد نشره تحت عنوان "فكرة النوع فى السينما الأمريكية"، فى مجلة "سكرين"، العدد الثانى، السنة الحادية عشرة). ويوافق كولينز على أن نطاقات الأيقنة والبنية والتيمة ستحوى عناصر النوع، كما يوافق أيضًا على أن أفلام الغرب هى "أفلام حول الغرب الأمريكى، وهو موقع جغرافى متغير ومؤقت" (وهذا تعريف ربما يكون من الصعب، بموجب مادة البحث، أن يمتد كثيرا إلى ما وراء نطاق فيلم الغرب). غير أنه بالنسبة لكولينز لا توجد مصادر للمعنى الفعلى؛ فهذه المصادر يهيئها المؤلف. ويقول كولينز إن ما يميز فيلم الغرب كنوع هو "ذخيرة (ريبرتوار) من المواقع الرئيسية التى تتكرر المرة تلو الأخرى". وهذا التعريف الذى يبحثه من خلال أفلام عدة مخرجين، يبدو شبيهًا بالنتيجة الشكلية فى مقاربة تيودور للنوع الذى اعتبره فيها انعكاسًا لـ"إجماع ثقافى"، حيث إنه من خلال تفاعل المواقع الأساسية أو المواقع المألوفة التى يستخدمها مخرج، مضافا إليها توقعات النوع التى يترقبها جمهور ما، يستطيع النوع النمو عبر فترة من الزمن، والكشف أيضًا عن أيديولوجية العصر الذى صنع فيه.

لا يتقبل كولينز طبيعة المقاربة التى أوضحها كيستيز فى كتابه "آفاق الغرب"، حيث يجرى فحص كيفية استخدام مخرج فرد لمواقع مألوفة داخل أسلوب ذاتى، حيث يضفى الأسلوب معنى على مواقع، قد تكون عند كولينز ملتبسة بطريقة ما أو بأخرى. ويبدو أن هذا يقوده إلى البعد عن القضايا الأوسع

لعلم الاجتماع وعلم النفس والأيديولوجية، والتى تنشأ من تأمل الفن على أساس انتمائه إلى أصناف من طوائف وعشائر، ولا تنشأ من وجهة نظر فنان فرد. وحجة كولينز، مع ذلك، استفزازية ومقنعة على عدة مستويات: فموقف المبارزة بالمسدس، الذى اتخذه كعينة على "موقف رئيسى" له معنى مختلف بوضوح فى الأفلام التى استند إليها. وتوجد على أية حال تشابهات فى وجهات النظر على مستوى آخر بالإضافة إلى أن الاختلافات التى يحددها تعتبر مسألة جديرة حقا بالمتابعة (مقال آلان لوفيلل المعنون "فيلم الغرب"، وهو المقال الختامى لهذا الفصل يشن غزوات أولية فى هذا الاتجاه).

* * *

البحث الذى نشره إد بسكومبى فى العدد الأخير من مجلة سكرين (العدد الثانى من السنة الحادية عشرة) جعل من المستحيل بالنسبة لنقاد السينما دعم إجراء نقدى قريب من النقد الأدبى "المتمثل فى الكتابة": إذ يتعين علينا الآن أن ندرك أهمية السياق فى فهم فيلم أو مؤلِّف. ولكنى أختلف مع تقديره لأهمية النوع فى عدد من النقاط، وأود أن أطرح تأكيدا يعود إلى شىء ما قريب من نظرية المؤلف، وهو تأكيد قد ينتج عنه إجراء أكثر دقة وفائدة فى تعريف وفهم وتصنيف الأفلام. وسوف أركز حديثى، مثل إدْ بسكومبى، على فيلم الغرب.

هناك شىء يجعل فيلم الغرب فيلم غرب، وهو الصفات التى تربط أفلاما متباينة ومحددة مثل "ريو برافو" Rio Bravo، "الرجال طوال القامة" The Tall Men، الآباش، "الولايات المتحدة الأمريكية" Union Pacific وتعريف بنية النوع كموضوع خاص بالأشكال الداخلية والخارجية هو أمر فوق النقد أو الاعتراض، ولكنى أظن أن فائدته محدودة. وعلاوة على هذا، فإن استخدام بسكومبى، رغم إدراكه لما فى ذلك من خطر، يميل إلى ما هو مكتسب بحكم التقادم: "إن طبيعة السونيتة تجعل نجاحك مرجحًا بشدة فى كتابة قصيدة حب ذات طابع ذاتى جدا أكثر من أى شىء آخر".

ومن المستحيل بالطبع صياغة أية معايير لجعل مسألة أرجحية النجاح قابلة للرد؛ ولكنى أظن أن هذا الافتراض يمكن الشك فيه بلفت الانتباه ليس فقط إلى التنويعة الهائلة للهموم والتيمات فى سونيتات شكسبير، بل أيضًا إلى تلك التى تتبدى فى القصيدة الغنائية الإليزابيثية عند نورمان أولت Norman Ault، وهى مجموعة أكثر تمثيلاً للممارسة المعاصرة. والأمر كذلك فى السينما، فإيراد سلسلة من مجموعات عناصر الشكل يقود الكاتب إلى تعريفات مكتسبة بالتقادم: "إذا شرعت فى عمل فيلم غرب لا تشغل بالك بتيمات أو موضوعات مغينة".

ربما يكون لهذا فى حد ذاته القليل من الأهمية، ولكن المهم بدرجة أكبر هو أن الإجراء النقدى المتسم بهذا المبدأ يقود الكاتب، على نحو غير مميز إلى حد بعيد؛ إلى الخروج بتعليقات غير مفيدة ومضللة عن أفلام فرادى. وهو يقول عن فيلم "ونشستر ٧٣"(١) Winchester "إنه ليس عن المسدس الذى يعد مجرد وسيلة لجعل القصة متماسكة، بل إنه، مثل كل الأفلام، فيلم عن شعب". ويشير بالمناسبة إلى الرومانتيكية المفرطة على نحو صبيانى فى التوسل بسينما مركزية الإنسان التى لا تتغير، ولكن هل من المؤكد أن المسدس يلعب دورًا حيويا فى فيلم "ونشستر ٧٣"؟ إن الونشستر تميمة تضطلع الآن بدور الأسلحة فى قصص القرون الوسطى الشعرية أو النثرية، وجود الصفات الكاملة والحقيقية لخصائص الراحة فى سلوك الإنسان. وفى وجود التميمة يتصرف الناس كل كما يود بالفعل، وبالتالى يرجع لين Lin ودوتش Dutch إلى تنافس طفولتهما الجامح، تلطفهما فى حالة واحدة رحابة الصداقة وسماحة النفس والعدل، ويستثيرهما فى بقية الحالات نزوع إلى الجريمة والعنف والفردية التى لا ترحم. وإن الونشستر، بمعنى من المعانى، شيء مقدس، ورمزى من وجهة نظر تكنولوجية، وبذلك فهو وحده الشيء المتسق والكامل والجميل فى عالم النزاع والإثم والتشوش.

إن مجموعة عناصر الشكل التى يوضحها إد بسكومبى هى عناصر أيقونية، وهو يرى عناصر الاتساق الكامنة فى النوع على أسس أيقونية. ويرفض نُظُم البنية أو التيمة البديلة:

> "فكرة البنية لا تبدى الكثير من الإمكانات. ويبدو من الصعب لأقصى حد أن نحاول إثبات أى تشابه مهم بين حبكات أفلام الغرب.
>
> وفى حين أنه من الممكن الحديث عن تيمات ونماذج أولية فى الأنواع... فإن هذا لا يقدم فى نهاية الأمر الكثير من المساعدة... إذ إنها توجد فى أفلام يمكن تصنيفها بصعوبة داخل أنواع، والأدهى من ذلك أنها تظهر فى أشكال فنية أخرى علاوة على السينما".

وأنا أتفق مع إدْ بسكومبى فى التعريف الأوَّلى لثلاثة مجالات قد توجد بها عناصر النوع: الأيقنة، والبنية، والتيمة، وهو ما سوف أتبعه. وحسب قوله، هناك بنية تشابه تجعل فيلم الغرب فيلم غرب، وتشكل النوع، وهو يركز تقديراته على نظام أيقونى. وحقيقى بالطبع أن الملابس والمواقع والأسلحة التى تتبدى فى أفلام الغرب ذات طابع خاص؛ إذ لا يمكن الخلط بين صورة فوتوغرافية من فيلم "رجل الغرب" أو من فيلم "ريو برافو" وصورة فوتوغرافية من فيلم عصابات أو فيلم حرب أو فيلم موسيقى. ولكن يبدو لى أنه وإن كانت تلك العناصر خاصة بفيلم الغرب ومميزة له، إلا أنها ليست بطبيعتها ذات مغزى. وليس صحيحًا أن رجلاً فى فيلم غرب يرتدى الملابس المميزة يصبح من ثم: "ذكرا عدوانيا، ومثيرا جنسيا من خلال طبيعة أسلوبه الرجولى" ــ هنت بروملى، فتى المدينة الوقح فى فيلم "المبارزة بالمسدس" يرتدى تلك الملابس المميزة، ولكنه لا يصبح ذكرا عدوانيا، ورجوليا ــ ومع أن راندولف سكوت وجون وين يرتديان الملابس ذاتها إلا أن هناك فرقًا شاسعًا فى مغزاها.

وبعيدًا عن التكرار المحدود للملابس والأسلحة والمواقع (بالمناسبة هى أكثر تنوعًا بكثير عما يقترحه إدْ بسكومبى، ومن ثم تصبح أقرب إلى الماضى التاريخى الذى تجسده بدرجة أكبر مما يعتقد) الذى يشكل التقاليد البصرية، فإنه مشروط بوضع الفيلم فى سياق مادى وزمنى خاص. إن أفلام الغرب هى أفلام عن الغرب

الأمريكى ــ وهو موقع مؤقت ومتغير جغرافيا ــ والهوية الأيقونية الأقرب للكثير من الأفلام تجيء من وضعها فى سياق ما بعد الحرب الأهلية وفى نطاق زمنى يمتد ثلاثين عاما من ١٨٦٠حتى١٨٩٠. ومما يبعث على الدهشة أن هناك أفلاما قليلة عن الحرب بين الولايات، وأفلاما أقل عن أمريكا قبل الحرب، وأفلاما قليلة قدمت بعد منعطف القرن. كما أن وجود الأسلحة النارية كأحد عناصر الشكل المكونة للنوع ليس سبب العنف المتوطن فى فيلم الغرب، ولكن الفترة التى يتناولها فيلم الغرب كانت فترة تسلح فيها الناس، وتوطن العنف. وبالمثل، فإن سبب وجود قليل من أفلام الغرب الخالية من العنف لا يرجع إلى أن الموت بطلقة نارية عيار ٤٥ مم أقل بغضًا من الموت بقاذفات اللهب أو النابالم أو غيرها من الوسائل، بل لأن العنف فى الغرب له طبيعة تاريخية مختلفة عن العنف فى الحرب. والعنف فى أفلام الغرب مرافق للجريمة، إما بارتكابها وإما بالوقاية منها، وهو جزء من صراع الحدود لتنظيم الطبيعة وبناء حياة اجتماعية. ولم تطرح مطلقًا مسألة النزعة السلمية فى أى فيلم من أفلام الغرب، بالضبط كما لم تطرح فى أى فيلم من أفلام العصابات: فالطبيعة الإجرامية للعنف فى تلك الأفلام مختلفة عن طبيعة فيلم الحرب الخالى من العنف، حيث العنف يعرض كغاية فى حد ذاتها، وليس كغاية مكيفة وفق سياق وهدف اجتماعى. وطوال التاريخ الطويل للنوع، اختار المخرجون ذخيرة من المواقع والتناقضات والموضوعات من كتلة المادة المتيسرة فى التاريخ عن حدود الغرب الأمريكى. ويبدو لى أنه مع تكرار تلك الذخيرة من الأحداث والمواقع أمكن القول بوجود النوع. وبالاستناد إلى تاريخ الحدود الأمريكية، أظهر المخرجون سلسلة من المواقع الأساسية، التى تكثفت فيها الأزمات التاريخية والميثولوجية والذاتية. واستمرار الأيقنة هو بالتأكيد أحد الأشياء التى تميز فيلم الغرب عن فيلم العصابات، ولكنها لا تميزه عن التاريخ أو عن أشكال فنية أخرى فى تلك الفترة. وبتكرار صياغة ذخيرة المواقف الأساسية المرة تلو الأخرى فى الأفلام، وبالتكرار إلى مدى أقل فى الأدب القصصى عن الغرب، تحددت الطبيعة الواضحة المعالم للنوع.

المبارزة بالمسدسات، والهاربون من الجنوب المهزوم بحثا عن عمل، والكمائن المنصوبة، والمقامرة، ورعى قطعان الماشية، وإقامة السكك الحديدية، كلها مناظر مألوفة عند من أدمنوا مشاهدة التجربة التى ينقلها آخرون بالسينما عن الحياة فى الغرب الأمريكى. وباستثناءات نادرة فهذه المواقف والأحداث لا نظير لها فى أفلام أخرى؛ فالمبارزات بالمسدسات فى أفلام العصابات والحرب قلّما تتميَّز بالخصائص الذاتية والفردية والشعائرية للمواجهات فى فيلم الغرب. والفيلم الموسيقى، وإن كان يشترك مع فيلم الغرب فى بهجة الحركة أو الألوان، والتناغم، إلا أنه أكثر صقلاً وأقل طبيعية، كما أنه ليس مقيدًا بزمان أو مكان؛ والاحتفالات فيه بالصداقة والزواج والعمل تأخذ شكل رقصة أو أغنية ولا تأخذ شكل تجسيد حَرفى للحدث. وفى تحليله لأربعة أفلام من الفئة "ب" يوضح بيتر بروكر(٢) على نحو مقنع أن جوهر تشابه الأفلام يكمن فى أداء بطل، يبقى حيا رغم كل المصاعب خلال مواقف متشابهة؛ وقد صاغ ذلك بقوله: "إن البطل تترسخ مكانته فى النهاية إلى جانب القانون أو المجتمع، وهذا يقتضى منه الانتقال من حالة إلى أخرى من خلال أدوار الخارج على القانون ورجل القانون".

وهذا الانتقال أساس فى فيلم "النجم الزائف" The Tin Star، فالشخصيات الرئيسية التى قام بأدائها هنرى فوندا، وأنتونى بيركنز، ونيفيل براند، تتصارع جميعها لعقد اتفاق شخصى مع القانون والمجتمع، وتكابد أدوار الخارج على القانون ورجل القانون، ولكن معنى وطبيعة التجربة يختلفان بالنسبة لكل رجل. وتتسع حدود الأشكال المميزة للحدث بدرجة كبيرة جدا ــ لا يكمن معنى ثابت فى موقف بعينه. وأنا هنا ألمح إلى أن تنوع المعنى، الذى قد يكون متصلاً بموقع أو عملية وحيدة مألوفة فى فيلم واحد هو "النجم الزائف"، وعلاوة على ذلك فإن مبارزة رجل لرجل بالمسدسات قدى يكون لها معان مختلفة تمامًا فى أفلام مختلفة. ولهذا، فعلى الرغم من تشابه المواقع فى كل فيلم من الأفلام التالية وهى "المبارزة بالمسدس"، "الرجل الذى قتل ليبرتى فالانس" The Man who Shot Liberty Valance، "نيران بنادق فى ما بعد الظهيرة"، "سبعة رجال من زمننا" Seven

Man From Now ــ جزء من بنية التشابه هو الذى يربط الأفلام بالنوع ــ إلا أن المبارزة بالمسدسات لها معان مختلفة تمامًا. وإذا جمع بيان مفصل بوحدات الحدث الشائعة فى أفلام الغرب، فإن هذا الإجراء سيكون محدود الفائدة جــدا، طالمــا أن معانى الأحداث ليست ثابتة، ولا حتى متغيرة داخل نطاق محدود.

والبنية التيمائية لأفلام الغرب، وإن كانت ليست جزءًا رئيسيا فيما افترضــه إدْ بسكومبى، إلا أنها أصبحت مضرب مثل كعنصر ربط للنوع. ويــشير روبــين وود فى كتابه "هواردهوكس" إلى "... تيمة تقدم نفسها عن طيب خاطر لـــ (ويمكن حتى أن يقال إنها متضمنة فى) نوع فيلم الغرب".

وغنى عن الذكر أنه حتى أندريه بازان بعلو مقامه، فى دراسته لرموز فــيلم الغرب الإضافى، يلمح إلى وجود بنية تيمائية تقليدية، ويأتى ذلك فى ثنايا رفــضه لوجود هموم ساذجة لدى النوع. والجدير بالاهتمام إلى حد كبير أن إدْ بسكومبى لا يناقش التيمة، بل يرفض حتى التعريف غير الدقيق لهموم النوع الفكرية كتــاريخ. ومن الملائم بالنسبة لهذا الافتراض، أنه كان ينبغى أن يفعل ذلــك، لأن الاتــساق الفكرى فى فيلم الغرب هدف مضلِّل ignus Fatus. ولقد أشرت من قبل إلى خلفية لا تتغير فى فيلم الغرب عن الغرب الأمريكى، غير أن المرء يمكنه المضى إلــى مدى أبعد من الاهتمام بالماضى، الذى يتضمنه النوع. فإذا كان عمل فنى عن فترة ماضية يتضمن اهتمامًا تاريخيا، ويتضمن الماضى كتيمة، فإن الماضى فى أفــلام الغرب وعلى نحو مميَّز له أهمية أكثر خصوصية، أهمية تتخطى غالبًا المنظــور القومى أو التاريخى.

الماضى الذى يشكل غالبًا وإلى حد بعيد ينابيع الحدث فى حبكة فيلم الغرب، هو فى أغلب الحالات ماض ذاتى. وحجة إدْ بسكومبى ضد تيمــة فــيلم الغــرب الرئيسية، وضد التاريخ، على أساس أنهما ليسا مــن اهتمامــات مــان Mann أو بويتشر Boetticher هى حجة مضللة. فهناك فرق بين اهتمام بويتــشر بالماضــى واهتمام فورد به، فالماضى عند بويتشر ماض أمريكى ذو أهمية أصيلة.

عند بويتشر، نرى على نحو مميز صدامًا، يجرى المضى فيه حتى النهاية، بين مختلف وسائل القبض على أزمنة الماضى الذاتية. صدام بين من يعيشون داخل الماضى وخارجه ومن يصبح همهم التخلص منه. إن بطل بويتشر، رغم أنه كثيرًا ما يكون مجنونًا أو ضعيفًا هو رجل نموذج. فى فيلم "ت الطويل" the Tall T يمثل سكوت ابتهاجات النزعة الفردية الخلاقة فى الغرب القديم. ويقدَّم وكأنه تحت سيطرة وطوع بيئته، راكضا بجواده خلال منظر طبيعى خشن، لكن الإنسان لا يستوحشه، نحو بقعة معزولة خصبة وحميمية، هى موقع العمل الدءوب. والعلاقة المتبادلة بين الرجل والبيئة، وجاذبية حياة سكوت كمزارع صغير مستقل، جرى التعبير عنها بوضوح فى مشهد رائع لسوق الماشية. وصورة رجل إزاء ثور صورة رئيسية فى أفلام بويتشر، ولكن فى فيلم "ت الطويل" يكون الصراع الأساس معتدلا؛ وربما يكون الثور قد هزم سكوت، غير أنه تشرف بالمواجهة، واحتفظ بأصالته - الحق أنه حين يذهب إلى بيته يصبح قادرًا على تأمل وضعه بروح دعابة ساخرة- وحوادث القتل العمد الوحشية التى تلى المواجهة مع تشنك، وفرانك، وبيللى جاك تقلب النظام الذى عاش فيه البطل تمامًا، ويغيِّر إقحام العنف المسائل التى تشكل أساس الصراع، الذى يقاسيه سكوت، من اختبار للأصالة إلى نضال من أجل البقاء.

وبويتشر، مثل فوللر، ينظر إلى الشرط الإنسانى على أنه شرط متعلق بالصراع؛ وفكرة الصراع فى فيلم "ت الطويل" كفكرة فعالة وخلاقة ـ إنسان إزاء ثور ـ يبطلها صراع العزلة واليأس والعدمية. والسلسلة الأخيرة فى الصراعات التى تكفل بقاء سكوت حيا تُقصى بالفعل أى شىء آخر، إيماءاته فى فرانك الخاصة بالثقة والحياد تنقلب ضده، ويتقوى الفهم للشرط الإنسانى عن عزلة هوبيسيان Hobbesean من خلال إصرار بويتشر فى اللقطات الأخيرة عن تواصل سكوت مع المنظر الطبيعى الجديد للجفاف والعزلة والموت.

الازدواجية التى يستكشفها بويتشر فى فيلم "ت الطويل" تطابق ازدواجية أفلام الغرب عند فورد، بدءا من المرحلة الملحمية: "الحصان الحديدى" The Iron

Horse مرورًا بفيلم "مالك العربة" Wagon Master وحتى الأفلام التى تؤكد أكثر فأكثر على الأرض الجدباء ورفض الماضى والعدمية، والتى تمتد من "المستكشفون" Th Searchers حتى "خريف نهر شيان" Cheyenne Autumn. والشيء ذاته ينطبق على مان؛ وأفلامه مثل "حيث ينعطف النهر" Where he Rive Bends، و"البلد البعيد" The far Country، و"رجل الغرب" Man of the West هى أفلام تدور إلى حد كبير حول بناء الغرب مثل فيلمى فورد "الرجل الذى قتل ليبرتى فالانس" و"طبول بامتداد قبيلة الموهوك".

على أنى أشرت من قبل إلى هدف مضلِّل، فالحديث بتعبيرات "بناء الغرب" و"التاريخ" و"الماضى" يعنى الحديث بتعبيرات غامضة. وهو حديث ربما يكون قيِّما ولكنه نادرًا ما يكون واضحًا. والحديث عن تيمة الماضى التى تحيى فيلم الغرب لن يجرفنا بعيدًا جدا إلى تجارب متباينة مثل فيلم "الغارة الكبيرة على نهر الميسورى" The Great Missouri Raid، وفيلم "جونى جيتار "، وفيلم "حصن الآباش"، ولن يميز هذه الأفلام عن الأفلام التابعة لأنواع أخرى، والتى تدور حول التاريخ أو تتناول الماضى الأمريكى. وقد نبهت أزمات النزعة الفردية والنزعة الجماعية، التي تبرز فى فيلم الغرب، الوعى الأمريكى منذ أيام ألكسندر هاميلتون (رجل دولة أمريكى ١٧٥٥-١٨٠٤- م)، وحتى قبل ذلك، وهى ذات أثر أيضًا فى فيلم العصابات وفيلم الحرب بدرجة لا تقل عن تأثيرها فى فيلم الغرب. ومن الصعب كذلك ابتكار اختبارات تجريبية تجعل فرضا نقديا قابلاً للإثبات؛ فكل ما يستطيع المرء أن يفعله هو دراسة سلسلة أفلام من النوع المفترض نفسه، وفرز نماذج الأحداث والتيمات المتكررة، وكمثال: أفلام "يس جيمس" Jesse James، "إخوان جيمس نهر الميسورى" The James Brothers of Missouri، و"القصة الحقيقية لـــ يس جيمس"، ولكنه يجد أن التجربة فى الأفلام محل البحث مختلفة إلى حد كبير عن مثيلاتها. وإذا كان النوع حسب تعبير كولن ماك أرثر يحمل "شحنات جوهرية للمعنى" أو يقدم، حسب تعبير إدْ بسكومبى، سلسلة محددة من الإشارات، فإننى لا أتوقع أن يكون ذلك كذلك.

أود أن أؤكد إذن على أنه إذ يوجد النوع ككمٍّ واضح المعالم، فإن ذلك إنما يحدث على أساس ذخيرة (ريبرتوار) من المواقع المألوفة التى يتم اختيارها من أحداث الحدود الأمريكية، مواقع هى ذاتها غير محددة، وغامضة، وبدون معنى حقيقيةً. حيث لا توجد بنية أنماط وأساطير ذات علاقة بالنموذج الأولى Archetypal، ولا بنية تاريخ محددة لتشكيل نوع، كما أن تكرار المواقع والملابس والأثاث لا يشير إلى ما هو أكثر من سياق جغرافى وزمنى للفيلم.

وبعيدًا عن النوع فإننى أطرح فرضًا تحليليا مفيدا وعمليا، وإن كنت أعتقد أنه ضعف قياسًا بالمنهجية التى يسعى ليحل محلها، وهى نظرية المؤلف. إن إدْ بسكومبى يشوِّه ممارسة ناقد المؤلف. وإيراد اقتباس من النظرية أو من تطبيق الشارحين البارزين لها، ولنقل مثلا بيتر وولين أو أندرو ساريس، سيكون شاهدا على ما أقول، فهما يفترضان أن المؤلف مسئول شخصيا عن كل شىء يظهر فى الفيلم، ووصف بسكومبى للنظرية بأنها "متطرفة" وصف يتعذر الدفاع عنه. وعلاوة على ذلك، فإن إنكاره لدور المخرجين فى إنشاء الأنواع وتكرار المواقع والموضوعات والتناقضات المتيسرة فى الماضى التاريخى أدى به إلى تبنى وجهة نظر غير صحيحة عن عناصر شكل النوع. غير أن إدْ بسكومبى قد لفت أنظارنا فى مقاله إلى أهمية السياق؛ فالفرق بين فيلمى نيكولاس راى "القصة الحقيقية لـ يس جيمس" و"تمرد بلا سبب" Rebel without a Cause هو فرق حقيقى وقابل للنقاش على أساس النوع ـ بالنسبة لذخيرة (ريبرتوار) الأحداث وإلى مدى أقل بالنسبة للأيقنة. ولكن العلاقة بين الفيلمين أوضح من العلاقة بين فيلم "القصة الحقيقية لـ يسَّ جيمس" وفيلم "يس جيمس"، حيث إنهما من النوع ذاته ـ وفيلما راى لديهما قوة ورهافة يفتقدهما تقريبا "الملك" (يقصد الكاتب فيلم "ملك الملوك" King of Kings، ١٩٦١ـ م)، ونوع التجربة فى فيلم "غارة الميدان الشمالى" North field raid لـ راى مفعم بالحيوية وقوى بدرجة أكبر من نوع تجربة فيلم "ملك الملوك"، وأقرب إلى مباشرة وتوتر الأطفال، فى المنزل القديم وحظيرة الدجاج، من فيلم "تمرد بلا سبب".

إننى ممتنٌّ لإدوارد بسكومبى بسبب مقاله، ولأجل بعض التعريفات القيِّمة التى وفرها هذا المقال، وأخيرًا وليس آخرًا لإثارته اختلافى الشخصى معه فى الرأى. و سواء كان الإجراء النقدى متكيفًا مع النوع أو مع المؤلف، فإنه لا يمكن أن يختبر إلا من خلال ممارسة التحليل والتقييم، فالسجال لا يمكنه استنتاج خلاصة، كما يبدو لى، وإن كان الاتفاق أو الاختلاف فى الرأى الذى يثيره ينتهى إلى درس. وربما كانت وجهة نظر أندرو ساريس تعبر عن موقفى بأفضل صورة:

"هذه النبرة تقترح أن الناقد يجب أن يقوم باختيار نهائى بين سينما المخرجين وسينما الممثلين، أو بين سينما المخرجين وسينما الأنواع، أو بين سينما المخرجين وسينما الأفكار الاجتماعية .. وهلم جرا. إن وجهة النظر المبهمة لنظرية المؤلف تعتبر نفسها الخطوة الأولى لا الحد النهائى فى تاريخ إجمالى للسينما. ونظرية المؤلف مجرد نظام للأولويات المؤقتة، ونظرية نموذج فى تغير دائم".

هـوامش

(١) اسم رمزى أطلقه أحد مطورى أجهزة الكمبيوتر عام ١٩٧٣ على التصميم الـــذى اخترعه ـــ م.

(٢) فى بحث مكتوب لمركز الدراسات الثقافية المعاصرة التابع لجامعة برمنجهام.

فيلم الغرب (الويسترن)

آلان لوفيلل

مقال لوفيلل Lovell دليل آخر على الاهتمام الكبير الذى يلقاه فيلم الغرب، وبدرجة أكبر بكثير مما يلقاه أى نوع آخر أو أى مخرج آخر. ويعكس المقال بعض روح الجدال الذى تثيره نظرية المؤلف، والتى يجرى الدفاع فيها عن السينما الأمريكية بوصفها فنا. وفى حين وجد نقاد المؤلف فنانين بين مخرجى أفلام الفئة "ب" (مثل راى، فوللر Fuller، ألدريتش Aldrich، تاشلين Tashlin) فإن لوفيلل يستأنف مناقشة أنه حتى داخل نوع فيلم الغرب الشعبى، والذى فيما يبدو مبتذلاً، يمكن أن نجد ليس فقط فنًّا، بل نعثر حتى على مرحلة تطور كلاسيكية. وبهذا الجزم الأخير يحدّث لوفيلل (فكرة) بازان فى اعتباره فيلم "عزيزى كليمنتاين" "المثال الكامل على فيلم الغرب الكلاسيكى"، والذى يتتبع بداية منه التطور اللاحق مرورًا بفيلم "المقاتل بالبندقية" حتى فيلم سام بيكنباه "الذهاب إلى وسط البلاد" Ride the High Country (العنوان البريطانى للفيلم هو "نيران بنادق بعد الظهيرة" Guns in the Afternoon).

ولكن لوفيلل يفعل ما هو أكثر من إجراء تعديل على (فكرة) بازان. فهو أيضًا يحاول إثبات أن فيلم الغرب "توليفة" من ثلاثة عناصر: بنية حبكة مأخوذة من الأدب الشعبى فى القرن التاسع عشر، تتضمن بطلاً وبطلة ووغدًا، وفحص لتاريخ الغرب (بعد فيلم "العربة المغطاة" The Covered Wagon، ١٩٢٤)، وأخيرًا دافع أو بنية الانتقام. ودمج هذه العناصر الثلاثة بإحكام فى فيلم "عزيزى كليمنتاين" هو ما يثير إعجاب لوفيلل بشدة.

وهذه المقاربة تخاطر بالتعريفات المكرِّرة للمعنى دون إضافة المزيد من

الوضوح أو الدقة، التى يحذر منها تيودور، ولكن لوفيلل فى تعقبه للنوع بالرجوع إلى أصوله يتجنب التعميم الشديد الوضوح. وهو يحاول أيضًا تفسير التغير الذى حدث منذ اكتسب النوع صفاته المميزة الأساسية. وهو يحاول أيضًا تفسير التغير الذى حدث منذ اكتسب النوع صفاته المميزة الأساسية، لا بإرجاعه إلى توقعات النوع المتغيرة لدى الجمهور (بسبب تغير الظروف الاجتماعية) بل بإرجاعه إلى ظهور مخرجين أصغر سنا يعبرون عن حساسيات جديدة من خلال العناصر الأساسية للنوع. ويبدو أن لوفيلل، مثل كولينز، يفسر فقط نصف جدل a dialectic، ولكن تحليله لأصول وتطورات النوع وفحصه الدقيق للتغيرات الواضحة فى تقاليد النوع (مثل تكرار التناول "الودِّى" لهنود أمريكا فى أفلام الخمسينيات) يقدم سلسلة من وسائل التطوير المفيدة لكتابات إضافية عن هذا النوع الأكثر مرونة والأشد متانة بين أنواع الأفلام.

* * *

أعتقد أن مناقشة الثقافة الشعبية فى هذا البلد (فرنسا ـ م) على مدى العقد الماضى لم تأخذ فى اعتبارها بدرجة كافية التغيرات التى حدثت فى موقف النقد السينمائى على أيدى نقاد "كراسات السينما". وليس هدفى فى هذا المقال مناقشة موقف "كراسات السينما" بكامله من هذه المسألة. فالجانب المهم فى نظرى هو الجهد الذى بذلته "الكراسات" فى ترسيخ أهمية السينما الأمريكية. وفى العادة فإن النقد السينمائى الأنجلو سكسونى (الأمريكى بقدر الإنجليزى) لم يولِ اهتمامًا نقديا كبيرا بالسينما الأمريكية. وقد نوقشت السينما الأمريكية فقط من حيث إسهامها فى خلق لغة السينما الأساسية (بالدرجة الأولى، من خلال أفلام د. و. جريفيث) أو بتعبيرات سوسيولوجية، من حيث التأثير الذى فرضته على الجمهور العريض جدا، والذى استطاعت أن تسيطر عليه. وقد نال قلة من صانعى الأفلام الأمريكيين (مخرجون مثل شابلن، إريك فون ستروهايم، أوروسون ويلز) اهتمامًا نقديا من جانب كتاب أنجلوسكسون، ولكن صناع الأفلام هؤلاء اعتبروا فى الأساس هامشيين ومجرد بقع متناثرة فى المشهد السينمائى الأمريكى، كما أنهم مختلفون

عن التقنيين المجهولين، الذى كانوا مسئولين عن معظم الأفلام الأمريكية عبر السنين.

وفى معارضتها لهذا الرأى حاولت "كراسات السينما" إثبات وجود عدد كبير من المخرجين الأمريكيين الذين كان ينبغى دراسة أفلامهم بجدية (إن لم يكن بجدية كبيرة) مثلهم فى ذلك مثل المخرجين الأوروبيين الذين اعتبروا مخرجين مهمين لحد كبير جدا فى التاريخ التقليدى للسينما. فمخرجون مثل ألفريد هيتشكوك، هوارد هوكس، نيكولاس راى، أوتُو بريمنجر، جوزيف فون ستيرنبرج، كانوا فنانين كبارًا تمامًا مثلهم مثل أيزنشتاين، وبودفكين، ورينوار، ودى سيكا.

وبقدر اهتمامنا بمناقشة الثقافة الشعبية من المهم ملاحظة أن المخرجين الأمريكيين الذين دافعت عنهم "كراسات السينما" مثل ويلز أو فون ستروهايم لا يمكن اعتبارهم فنانين هامشيين. كما أن مخرجين مثل هيتشكوك أو هوكس عملوا، طوال الجانب الأعظم من سيرهم الفنية، وسط نظام هوليوود، راضين بقواعد وقيود العمل فيه.

وتقدير النقاد الأنجلو سكسون السيئ للمخرجين الأمريكيين لم يكن أمرا عرضيا أو خطأ غير مقصود. فقد نشأ فى المقام الأول من افتراضهم المزعوم عن العلاقة بين الفن والتجارة. إذ افترضوا أن الفن بأية صفة لا يمكن إنتاجه داخل نظام تجارى هدفه الرئيسى الربح. وبطبيعة الحال، فإن من ساندوهم من صناع الأفلام الأمريكيين هم من نُظر إليهم على أنهم يعانون صعوبات جمّة مع نظام هوليوود، وهى صعوبات بلغت من ضخامتها أنهم وجدوا استحالة استمرارهم فى العمل داخله (وهناك افتراض آخر جدير بالذكر، مرتبط تمامًا بافتراض علاقة الفن بالتجارة. فقد اعتقد أن سينما، تعتمد لحد كبير على الوسائل التقنية، مثل السينما الأمريكية لا يمكنها أن تخلق فنا، لأنها غارقة فى التقنية. ولهذا فإن النقاد الأنجلو سكسون عارضوا تقريبًا كل أشكال التقدم التقنية الهوليوودية من الصوت حتى السينما سكوب. وتعتبر نتائج افتراض وجود عداوة آلية بين الفن والتقنية مهمة جدا فى أى دراسة للوسائط الجماهيرية).

وأعتقد أن الافتراض الخاص بالعلاقة بين الفن والتجارة (وكذلك افتراض العلاقة بين الفن والتقنية) هو افتراض طرحه معظم المهتمين بمناقشة الثقافة الجماهيرية فى هذا البلد. فإذا كان نقاد "كراسات السينما" على حق فيما زعموه عن أفلام هيتشكوك وهوكس... إلخ فحينئذ يكون كلا الافتراضين محل اعتراض بشدة. ولو كان بالإمكان خلق فن بحق داخل نظام تجارى، وجعل استخدام أشكال التقدم التقنية لهذا النظام تتطور باستمرار، حينئذ يكون من الصعب أن نحاول إثبات أن ذلك النظام بشكل عام له تأثيرات سيئة فحسب، وأنه يفضى إلى إنتاج مستمر من الفن متوسط القيمة.

مواقف تجاه فيلم الغرب

الفرق بين المواقف تجاه السينما الأمريكية يمكن ملاحظته بوضوح من درجة تقديرها لفيلم الغرب. وبالنسبة للنقاد الأنجلو ساكسون يعتبر فيلم الغرب فيلما نموذجيا لمعظم عيوب الوسائط الجماهيرية. فهو يتسم بالتكرار بصورة لا نهائية، كما يتصف ببساطة تامة فى الشكل، ويعبر عن مواقف ساذجة. أما بالنسبة للنقاد الفرنسيين فإن فيلم الغرب يحوى كل الأشياء التى تعجبهم بشدة فى السينما الأمريكية: مباشرته، وفهمه، وقوته، واهتماماته الشكلية. ويلخص موقفهم وصف أندريه بازان لفيلم الغرب بأنه "تميز السينما الأمريكية".

وقد جرى التعبير عن ذلك الاختلاف من خلال الكتابات النقدية التى كرست لفيلم الغرب. ففى الإنجليزية هناك كتاب واحد فقط عن فيلم الغرب، وتاريخه غير المقنع تماما، كتبه كاتبان هما جورج فينين George Fenin ووليم إيفرسون William Everson. أما فى الفرنسية فهناك أربعة كتب على الأقل عن فيلم الغرب كل منها عقلانى ومثقف.

المواقف الفرنسية تجاه فيلم الغرب

أود فى ما يتبقى من هذا المقال مناقشة الموقف الفرنسى من فيلم الغرب، لاعتقادى أنه يثير قضايا بالغة الأهمية فيما يتعلق بالمناقشة العامة حول الثقافة الجماهيرية. ووجهة النظر هذه يمكن تناولها على أحسن وجه من خلال تقديم التفسير الفرنسى لتطور فيلم الغرب (هناك خطر ماثل فى تقديم "وجهة النظر الفرنسية"، وكما لو أنه يوجد موقف واحد يتبناه كل النقاد الفرنسيين تجاه فيلم الغرب. إذ إن النقاد الفرنسيين يختلفون فيما بينهم مثلهم مثل أى نقاد آخرين. ومع ذلك، ففى اعتقادى أنه من العدل القول بوجود افتراضات مشتركة معينة حول فيلم الغرب). وفى تقديمى لهذا الجمع المتناقض من وجهات النظر أعتمد عموما على ثلاثة كتب: كتاب جى. ل. رايبيروت "تاريخ فيلم الغرب"، وكتابين آخرين يضمان مجموعتين من المقالات عن فيلم الغرب، أحدهما تحرير هنرى أجيل Henri Agel، والثانى تحرير رايموند بيللور Raymond Bellour، واعتمد بالأخص على مقالين هما "فيلم الغرب، تاريخ وواقع" لجان فاجنر (من مجموعة أجيل) ومقال "ثورة فيلم الغرب" لأندريه بازان.

بناء على الرؤية العامة المنبثقة عن هذه الكتابات، حقق فيلم الغرب بداياته من خلال الروايات الرخيصة ومشاهد الغرب البرى فى أواخر القرن التاسع عشر. ولكنه جمَّع قواه وشدد سيطرته على السينما عند بدايات القرن العشرين لأنه أصبح تعبيرا عن الوعى القومى الأمريكى فى ذلك الوقت، وهى فترة فرضت فيها موجهات الهجرة الكبيرة إلى الولايات المتحدة الحاجة إلى ترسيخ هويتها الخاصة. ولأن أعظم الطرق ملاءمة لكى يكتشف بلد هويته هى اكتشاف تاريخه، فإن هذا التاريخ، فى حالة أمريكا، هو إلى حد بعيد تاريخ التحرك نحو الغرب فى القرن التاسع عشر. وكانت السينما بالأخص ملائمة لخلق وعى قومى، لأنه فى ذلك الوقت الذى قدمت فيه وعيا قوميا لم يكن يوجد تقريبا حاجز لغة. وكانت أفلام الغرب الأولى بدائية فى تناولها وبلا سمة مميزة تنسجم مع وظيفتها الاجتماعية.

جاء التطور المهم الأول لأفلام الغـرب فـى أواخـر العـشرينيات وفـى الثلاثينيات حين عانت أمريكا، وكنتيجة للكساد الاقتصادى، أزمة أخرى فى هويتها القومية. وفى أفلام غرب تلك الفترة والتى صنعها مخرجون مثـل جـون فـورد، راءول وولش،كنج فيدور ظهرت نوعية جديد وثيقة الصلة إلى حـد كبيـر بهـذه الأزمة. وأصبحت الأفلام أقل "أسطورية" من حيث طبيعتها، وأكثر واقعية. فأمريكا فى ذلك الوقت لم تكن بالضبط ذلك الطيف الذى أضفى عليه المهـاجرون طـابع المثال، بل بلدا عمليا ملائما لأفراد مجتمع صناعى تام النمو.

وحدث تطور آخر فى النوع فى الخمسينيات. فالمناخ الاجتماعى والسياسى فى ذلك الوقت غيَّر طابع فيلم الغرب. فأصبح أقل سذاجة، وأقل تفـاؤلا، وأكثـر صقلاً. وأصبح من الممكن تمييز ما يوجد بالأفلام من تـأثير المواهـب الفرديـة. ويلخص جان فاجنر هذا التغير بقوله إن مخرجى الخمسينيات رغم احترامهم للنوع إلا أنهم "يطلقون فيه هواجسهم الخاصة، ومشكلاتهم الخاصة، وأساطيرهم الخاصة. فمن أجل سينما نوع، ومن أجل نوع قومى، حلت سينما المـؤلفين محـل سـينما النوع". ولم يكن من المهم بدرجة كبيرة التحدث عن فيلم الغرب كنوع. وإنما كـان المناسب بدرجة أكبر فى ذلك الوقت التحدث عن نيكولاس راى، وروبرت ألدريتش أو صامويل فوللر.

وعند فاجنر (وعند كل ناقد فرنسى آخر تقريبا) أن فيلم الغرب وصل إلـى بنيته الواقعية فى الخمسينيات. وفى هذا الوقت بدأ فيلم الغرب فـى التعبيـر عـن حساسية معاصرة من الممكن تمييزها. وقد كتب فاجنر: "هؤلاء المؤلفون لم يكونوا متفائلين بشكل خاص؛ فقد امتلكوا رؤية، وإن لم تكن متشائمة، إلا أنها علـى أقـل تقدير مريرة وشفافة. واستحوذ عليهم العنف، العنف الذى أيا كانت الصورة التـى يرسمونها له فإنه أصبح الحجة الرئيسية لغزاة العالم الجديد. وفى طرحهم لأسـئلة العنف يطرحون فى الوقت ذاته أسئلة حول أمريكا. ومن ثم يرى المرء أن زمـن التفكير يفضى إلى نقد منهجى للأساطير، أساطير تغذوا عليها، وانتهت باضمحلال الحرب الباردة والحرب الكورية دون الحديث عن الفساد الداخلى".

وهناك تغير واحد على الأقل يميز فيلم الغرب فيما بعد الحرب. وهو التغير الذى حدث فى وضع البطل. ويصف إيف كوفاكس Yves Kovacs البطل فى أفلام غرب الخمسينيات على النحو التالى: "بدءًا من المخرجين المحنكين القدماء مثل كنج فيدور وهوارد هوكس حتى أرثر بن الشاب... يقدم الجميع البطل بالصورة ذاتها. تتابع المحكات والمعارك التى لابد أن ينتصر فيها حين تكون حياته معرضة للخطر (وهو لا يبقى طويلاً دون هزيمة) هذا التتابع ليس مقدمة لهناء أبدى، بل هو فى أفضل الأحوال مقدمة للراحة والسكينة.

وسواء أكان عمدة بلد أم خارجًا على القانون فإنه يتَّخذ صورة مغامر رغم أنفه، يتسم برباطة جأش رجل صامد، حتى إنه يبدو لنا دائمًا فى موقف المدافع عن نفسه، ويتم تقديمه وكأنه شاهد على عالم حقود، أو واقع ضحية له".

يختلف تفسير بازان لفيلم الغرب فى بعض الجوانب عن التفسير الذى قدمته للتو. فبازان كان مهتما فقط بفيلم الغرب منذ عام ١٩٤٠ وما بعده، وأولى اهتمامًا أقل للعوامل الاجتماعية كسبب للتغيرات التى حدثت له، بينما أعطى أهمية أكبر للعوامل الجمالية لفيلم الغرب كفيلم غرب. وبالنسبة لبازان فإن الفترة الحاسمة التى أخذ فيها صفة التغير فى فيلم الغرب بعين الاعتبار فهى عامى ١٩٤٠، و١٩٤١. ففى هذين العامين وصل فيلم الغرب بأفلام مثل "عربة السفر والبريد" و"الغربى"، و"ديسترى يمتطى حصانه من جديد" Destry Rides Again، و"الاتحاد الغربى" Western Union فيما بين أفلام أخرى إلى "درجة من الكمال كان من المستحيل بعدها أن يستمر دون أن تتغير طبيعته". ونتيجة لهذا كان هناك تطوران للنوع. التطور الأول، والذى يسميه بازان "فيلم الغرب الإضافى" حدث حين أُدخلت على النوع خواص من خارجه لإعطائه مكانة فنية (فيلم "شين" هو المثال الكلاسيكى على هذا النوع من الأفلام). وربما أفضى هذا التطور إلى اضمحلال تام للنوع لو لم يحدث التطور الثانى الذى يسميه بازان الـ "رومانيسك". وهو يصف هذا التطور بطريقة تشبه بدرجة كبيرة طريقة فاجنر، ولكن بتأكيد أشد ومن جديد على خواص الأسلوب.

هناك مجموعة من الاعتراضات يمكنها التصدى لهذا الرأى المتعلق بتطور فيلم الغرب. واعتراضان مهمان من بينها يمكنهما أن يقوما على تفسير فاجنر. الأول، أن بعض ادعاءات هذا الرأى، وإن كانت شبه معقولة، إلا أنها تحتاج إلى إثبات. فمثلاً، يبدو من المعقول اقتراح أن السينما أحدثت أثرا كبؤرة للوعى القومى فى أمريكا عند بداية القرن، باستثناء ما يحدث حين يتأمل المرء أفلاما (مثل "سرقة القطار الكبرى" The Great Train Robbery، و"سلسلة الجواد الرفيق" (برونكوبيللى) The Bronco Billy Series، وأفلام توم ميكس Tom Mix) يبدو بها القليل جدا مما يجعل من الممكن تغذية الوعى القومى. الاعتراض الثانى، يستند إلى ما يقوله فاجنر عن السذاجة الاجتماعية، فيما يفترضه بازان بين الأفلام والأحداث السياسية والاجتماعية. ففى تقديره أن السينما تستجيب ببساطة وبصورة مباشرة للأحداث السياسية والاجتماعية ولكنه لا يفسر شيئًا عن دور العوامل التى تتداخل بين المناخ السياسى والاجتماعى والأفلام. وهنا يفكر المرء على الأخص فى البنية المؤسساتية لصناعة السينما وشخصية المخرج.

لا أستطيع اتهام بازان بسهولة بأنه ساذج اجتماعيا (ولو أننى أيضًا لا أستطيع تبرئته تمامًا). ولكن الاعتراضات على موقفه يمكن أن تقوم استنادا إلى تعبيراته هو شخصيا. وعلى سبيل المثال، من الصعب قبول زعمه بأن أفلام عامى ١٩٤٠، و١٩٤١ هى ذروة أفلام الغرب الكلاسيكية. فبعضها يمكن دراسته بصعوبة على أنه ينتمى إلى الفئة التى أطلق عليها بازان "فيلم الغرب الإضافى". ومعظم النقاش، مثلا، حول فيلم "عربة السفر والبريد" (الذى يعتبره بازان الفيلم الرئيسى لهذه المجموعة) تستدعى إشارات إلى قصة موباسان "كرة شحم"، وهى إشارات تقترح أن الفيلم لديه طموحات فى أن يكون أكثر من مجرد فيلم غرب مباشر.

ويبدو أن فيلم مثل "الغربى" ينتمى أيضًا إلى "فيلم الغرب الإضافى" بتيمته السيريالية القوية التى تدور حول استحواذ صورة فوتوغرافية لـ ليلى لانجترى على رجل. ومقارنة بفيلم "الغربى" فإن فيلمًا مثل "النهر الأحمر" الذى صنع بعده بثمانى سنوات يمتلك حسا تقليديا أكثر بكثير.

وإذا كانت فئة بازان الخاصة بأفلام الغرب عامى ١٩٤٠، و١٩٤١ محددة بالكاد، فإن فئته الخاصة بفيلم الغرب "الرومانيسكى" فئة غامضة أيضًا. وهو ذاته يعترف بأنه لاقى صعوبة فى العثور على مصطلح ملائم لوصف صنف أفلام الغرب التى تحتفظ بها ذاكرته، كما أن المصطلح الذى اختاره، وأسلوب محاولة تحديده، من الصعب أن نتفق أو نختلف معهما.

ولكن ربما يستطيع المرء الاعتراض بصورة أفضل على تفسير بازان وتفسير فاجنر لفيلم الغرب بطرح تفسير آخر، يشدد على استمرار النوع بدرجة أكبر مما فعلا، ويعطى، على الأخص، أهمية أكبر للسنوات الأربعين الأولى من تاريخ فيلم الغرب، وهى فترة يميل فاجنر إلى اقتراح أنها تتضمن فقط همًّا اجتماعيا، كما أنها فترة يتجاهلها بازان.

تطور فيلم الغرب

من مشاهداتى الخاصة وغير الكاملة لحد ما لأفلام الغرب الأولى، يبدو لى أنها احتوت على عنصرين لا ينتمى كل منهما إلى الآخر بالضرورة. العنصر الأول، كان بنية نموذجية من الأدب الشعبى فى القرن التاسع عشر للبطلة البريئة والبطل الفاضل والوغد الشرير، الذى يهدد البطلة. العنصر الثانى، كان قصة حدث مكونة من العنف والجرائم المناسبة لمكان مثل الغرب الأمريكى فى القرن التاسع عشر (ولكنها ليست مناسبة للغرب فقط). ومن أفلام الغرب المبكرة، تلك الأفلام التى تركزت حول الجواد الرفيق (برونكوبيللى)، و. س. هارت W.S.Hart، وهى أفلام شددت على عنصر البطلة والبطل والوغد (هارت بالأخص ـ وفيلم مثل "مفاصل جهنم" Hells Hinges يتضمن نكهة طاغية من الأدب الشعبى العاطفى)؛ ومنها تلك الأفلام التى تركزت حول توم ميكس وشددت على عنصر البطل/الحدث.

حدث التطور المهم الأول لفيلم الغرب عام ١٩٢٤ بصنع فيلم "العربة

المغطاة". وباحتفال هذا الفيلم بواحدة من الأعمال البطولية الملحمية لفتح الغرب، وبحركة القوافل الضخمة للمستوطنين عبر القارة الأمريكية من الشرق إلى الغرب، أُدخل التاريخ إلى النوع. ومنذ ذلك الوقت أصبح ما يتعلق بالغرب شيئًا أكثر من مجرد خلفية ملائمة للحدث. ومن السهل فهم إلى أى حد أصبح فيلم "العربة المغطاة" فيلما انتقاليا، طالما أن عناصره المختلفة ليست مدمجة تمامًا؛ والفيلم بالفعل منقسم بالكامل تقريبًا إلى جزءين، أحدهما تقرير تسجيلى تقريبا عن الهجرة الجماعية للمستوطنين، والآخر قصة عاطفية تشمل البطلة والبطل والوغد التقليديين. والتطور الذى أحدثه فيلم "العربة المغطاة" تأكد بعد ذلك بعام حين صنع جون فورد فيلم "الحصان الحديدى" The Iron Horse، وهو احتفال آخر بتاريخ الغرب ــ بناء السكك الحديدية؛ وداخله تقدم كل التيمات والأساطير والأبطال المرتبطة بذلك التاريخ.

عند هذه المرحلة كان فيلم الغرب قد تشكل بالكامل تقريبا كنوع. وكان محتاجًا لإضافة عنصر آخر واحد ليتخذ شكله الكلاسيكى الكامل. وهذا العنصر كان بنية الانتقام. ولست متأكدا من الزمن الذى أصبح فيه هذا العنصر جزءًا من فيلم الغرب، ومن المفترض، طالما أن الانتقام جزء متمم كبير لقصة فيلم "الولد بيللى"Billy Thekid فلابد أنه دخل كبنية إلى فيلم الغرب بحلول عام ١٩٣٠، حين صنع كنج فيدور اقتباسًا عن فيلم "الولد بيللى" فيلم "قصة الولد".

وقد حدث تطور النوع على مدى السنوات العشرين التالية أو نحو ذلك (١٩٣٠-١٩٥٠) من خلال دمج كل هذه العناصر فى بنية متماسكة. ومن وجهة النظر هذه فالمثال الكامل على فيلم الغرب الكلاسيكى هو فيلم "عزيزى كليمنتاين" وليس فيلم "عربة السفر والبريد". فبناء فيلم "عزيزى كلمنتاين" قائم على تيمة الانتقام، ولد يُقتل فيشرع إخوته فى الانتقام لمقتله. وقد أُدمجت هذه التيمة مع تيمة الفيلم التاريخية- تأسيس حضارة فى المنطقة البكر من الغرب- ويصبح البطل ويات إيرب عمدة المدينة لتسهيل انتقامه. ويجتذب تدريجيا إلى حياة هذه المستوطنة الغربية النامية. وفى أثناء ذلك تتحول رغبته الشخصية فى الانتقام إلى شىء أكثر

موضوعية ــ إنه يندمج فى محاولة تأسيس قانون أو نظام، وهى مهمة يُنظر إليها كمهمة حاسمة فى إضفاء الطابع الحضارى على الغرب. وتضيف البطلة رقة إضافية إلى كل هذا. فهى تمثل حضارة الشرق التامة النمو والقائمة بالفعل؛ ووظيفتها فى الفيلم تركيز الانتباه على افتقاد الفضائل الاجتماعية لدى الشخص الغربى.

من خلال دمج كل هذه العناصر، يقدم فورد صورة لتومبستون بوصفها منشأ الحضارة الأمريكية الكاملة، حيث تتضافر الصفات الضرورية للبقاء فى بيئة عدائية، مثل الصلابة الجسدية والذكاء العملى مع السمات التقليدية للحضارة مثل الدين والقانون والسلوك الحسن، لإيجاد شكل اجتماعى ديمقراطى نموذجى.

لا ينبغى تجاهل حقيقة أن كل هذا قد تحقق من خلال آليات الحبكة التقليدية لفيلم الغرب، والحدث والعنف. ويستخدم فورد العنف باقتصاد فى الفيلم، ويبنيه ببطء حتى المواجهة النهائية بين إخوة إيرب وإخوة كلانتون؛ ولكن العنف يستخدم دائمًا لإحداث التأثير الصحيح منذ اكتشاف الصبى المقتول تحت المطر، رغم إطلاق النار الوحشى على ظهر الأخ الثانى لإيرب من جانب إخوة كانتون فى القتال الأخير بالبنادق. وتستخدم المطاردات أيضًا بالأسلوب ذاته المقتصد والمفعم بالحيوية؛ ولا يكاد يوجد مثال على الطريقة التى ينبغى أن تعالج بها مطاردة أفضل من طريقة تعقب أحد الإخوة كلانتون من جانب فيرجيل إيرب، والتى تفضى إلى قتله بالرصاص.

إن تاريخ فيلم الغرب بين ١٩٣٠ و١٩٥٠ لا يمكن دراسته بسهولة على أساس دمج كل هذه العناصر. وبعض العناصر رُفِض إدماجه. فمثلا، عنصر البطل/ الحدث الذى أدخل لأول مرة على يد توم ميكس حافظ بثبات على استقلاله. وقد نجح ميكس بفضل هوبالونج كاسيدى (شخصية راعى بقر، مثلها على الشاشة بدءا من عام ١٩٣٥ وليم بويد ــ م). وبعدئذ، حُرِّف هذا الصنف من فيلم الغرب إلى فيلم غرب الأطفال مع ظهور أبطال مثل جين أوترى Gene Autry، وروى روجرز Roy Rogers. ولكنه ما يزال قائما بشكله النقى فى السينما حتى الآن فى

أفلام الغرب التى يؤديها ممثلون مثل أودى ميرفى أو رورى كالهون. وقد يكــون من الصعب إطلاق مزاعم ضخمة دفاعًا عن هذا الصنف من أفلام الغرب، ولكــن قد يكون من الخطأ أيضًا، افتراض أن فيلم الغرب الذى حصر نفسه داخل عنــصر واحد من عناصر النوع، كان بالضرورة فيلما متوسطا. وفيلم الغرب القــائم علــى تيمة الانتقام (مثل فيلم "المطارد" Pursued، أو فيلم "الحركة الارتجاعيــة العنيفــة" Backlash) اكتسب قوة برفضه العناصر الأخرى وتركيزه على عنصر الانتقام.

ومع ذلك ففيلم "عزيزى كليمنتاين" يمثل الخط الكلاسيكى للتطــور، ولهــذا السبب فالتطورات الناجمة عنه جديرة ببعض التفصيل. ويبدو لى أن الخط المستقيم للتطور يبدأ من فيلم "عزيزى كليمنتاين" مرورا بفيلم "المقاتل بالبندقية" لهنرى كــنج وصولا إلى فيلم "نيران بنادق بعد الظهيرة" لسام بيكنباه.

إن الحضارة التى رأيناها تنمو بالكاد فى فيلم "عزيزى كليمنتاين" أصــبحت راسخة الآن تمامًا فى فيلم "المقاتل بالبندقية". ويكمن جزء من قوة الفيلم فى طريقة تصوير هنرى كنج لهذه الحضارة من خلال ملاحظته لتفاصيل الخلفية؛ والحــدائق العامة، والأطفال الذين يلعبون فى الشوارع، ومبنى المدرسة الابتدائية (التى كــان كليمنتاين يحاول إنشاءها، ونجح فى إنشائها عند نهاية فيلم "عزيــزى كليمنتــاين"). غير أن كل هذه العلامات أكثر من أن تكون خلفية لفيلم. إذ إنها لها عواقب مهمــة بالنسبة للبطل. ففى مجتمع راسخ بصورة جيدة كهذا المجتمع لا مكان للبطل، وليس لدى البطل فرصة للاندماج فيه مثل ويات إيرب. ولهذا فإن جيمى رنجو شخــصية مأساوية، وبطل بلا وظيفة. وكل مكانته البطولية تعنى الآن أنه فريسة لأى شــاب يود أن يحقق شهرة بوصفه الرجل الذى قتل جيمى رنجو.

وبلغة العصر يوظف فيلم "نيران بنادق بعد الظهيرة" (نــذكر القــارئ بأنــه الاسم البريطانى لفيلم "الذهاب إلى وسط البلاد ـــ م) مدينة تختلف عن مدينة فــيلم "المقاتل بالبندقية" لكونها أحدث بنحو عشرين أو ثلاثــين عامــا. ويُظهــر بيكنبــاه اختلاف الزمن بجعل العصر مفعم بالحيوية، حين نرى فى اللقطة الأولى تقريبًا من

الفيلم رجال شرطة فى زى موحد يحافظون على التزام الناس بالسير فوق الرصيف. فقد اكتسب القانون الطابع المؤسساتى: إذ لم تعد هناك إمكانية أن يصبح البطل جزءًا من مجتمع بوضع صفاته البطولية تحت تصرف هذا المجتمع. والأبطال فى هذا الفيلم عواجيز يتذكرهم العواجيز فقط. والمهمة التى ينجزونها فى سياق الفيلم ذات مغزى بالنسبة لهم فقط، وهى أن يعيدوا أمام ذواتهم تأكيد مثال يرمز إلى كل حيواتهم.

إذا كان البطل المكابد فى هذه الأفلام الثلاثة يتغير فى البداية إلى شخصية مأساوية، ويتحول بعدئذ تقريبًا إلى شخصية مثيرة للشفقة، فإن المجتمع (ومن ثم فاتح الغرب) يظل أمرًا إيجابيا فى الأفلام الثلاثة بالكامل. ويُفترض أحيانا، أن الموقف الوحيد الذى يتبناه فيلم الغرب الكلاسيكى من الغرب موقف إيجابى. ومن هذا الافتراض ينشأ افتراض إضافى هو أن فيلم الغرب الكلاسيكى من حيث الجوهر شكل ساذج. والافتراض الثانى ليس تابعا بالضرورة للافتراض الأول، ولكنى على أية حال أرغب فى إثبات أن الافتراض الأول غير صحيح. فحين بدأ التعبير، لأول مرة، عن المواقف تجاه تاريخ الغرب فى أفلام العشرينيات كان من المستحيل التعبير عن كل الآراء الخاصة بهذا التاريخ. وكما يوضح هنرى ناش سميث Henry Nash Smith فى كتابه "الأرض البكر" Virgin Land، أصبحت المواقف الأمريكية تجاه الغرب ملتبسة دائمًا؛ فالغرب نُظر إليه على السواء على أنه "جنة الأرض" و"الصحراء الكبرى الأمريكية". وفيلم الغرب، أيضًا، يعبر عن الرأى الثانى (الغرب بوصفه الصحراء الكبرى الأمريكية ـــ م).

الفيلم الحاسم فى التعبير عن وجهة النظر هذه هو فيلم "حادث منعطف النهر" The Ox-Bow Incident. وقد أسيء تمامًا فهم مكانة هذا الفيلم فى تطور فيلم الغرب. فهو يعتبر عادة المثال الأول على فيلم الغرب "الجديد" الذى يحتوى على تيمة راشدة فُرضت على العناصر الساذجة للنوع. وتقدير الفيلم على هذا الأساس يجعله عملاً ناجحًا بالكاد: فالتيمة الراشدة ـــ أخلاقيات الإعدام دون محاكمة قانونية ـــ عبر عنها دراميا بسذاجة وبأسلوب أخرق. والشىء الأهم فى الفيلم هو الرؤية

الكئيبة التى يعبر عنها. فالمدينة التى يصفها ليست أكثر من مجموعة بنايات قبيحة ــ المكان، وبوضوح لا يرمز إلى عملية التحضر. كما أن الناس حُقراء ووحشيون، والإعدام بدون محاكمة هو الدليل الأشد حسمًا على أخلاقياتهم. وهناك أفلام غرب أخرى، أخرجها وليم ويلمان تعبر عن الرؤية ذاتها. ففى فيلم "السماء الصفراء" Yellow Sky، الغرب مادة لصحارى قاحلة ومدن صحراوية وطمع فى الذهب. ويكشف الموقف ذاته أفلام بَدْ بويتشر (التى يعتبر فيلم "ت الطويل" أحد أفضل أمثلتها).

أفلام غرب الخمسينيات

بتعبيرات التطور الذى وَصَفَتُ سيره، أبدأ بالتساؤل: أين يقع فى فيلم غرب الخمسينيات، ما عرفه كل من فاجنر وبازان كتطور محدد للنوع؟. إن وصف فاجنر للتطور يختلف قليلاً عن وصف بازان، ولكن كلاهما يبدو وكأنه متفق على أن الأفلام أصبحت ذات صفة، أكثر صقلاً وأكثر ذاتية، تميزها عن فيلم الغرب التقليدى. وأود مناقشة هذا التطور بطريقين: الأولى، مقارنة مباشرة بين مثال من أفلام غرب الخمسينيات هو فيلم "بندقية الأعسر" The Left-handed Gun وفيلم غرب تقليدى هو "عزيزى كليمنتاين"؛ الطريقة الثانية: دراسة أسلوب تناول أفلام غرب الخمسينيات لتيمة "جديدة"، وأعنى الفيلم الذى يبدى قلقًا إزاء التمييز العنصرى، من خلال الموقف الذى يتبناه من الهنود (الحمر ــ والإضافة من عندى، حسب التسمية الشائعة ــ م).

إن آرثر بن مخرج فيلم "بندقية الأعسر" يمتلك خلفية فكرية نيويوركية. والفيلم قائم على مسرحية لــ جور فيدال Gore Vidal، وهو روائى وكاتب أمريكى رفيع الثقافة. ويصور الفيلم بوضوح تيمات سيكولوجية، وافتتانًا بالعنف، وأسلوبًا باروكيا، وكلها صفات تميزه عن فيلم غرب تقليدى مثل "عزيزى كليمنتاين". غير أن كلا الفيلمين يشتركان فى سمات مميزة أساسية محددة. فهما

يعتمدان فى حدثيهما الرئيسيين على تيمة العنف. وهذه التيمة طورت فى كلا الفيلمين بالشروط ذاتها؛ فالعنف مرئى فى علاقته بفرصة الاندماج فى مجتمع. ورغبة بيللى فى الانتقام تضعه خارج المجتمع، وهو يرفض ما لديه من مختلف الفرص لإعادة اندماجه فى المجتمع. وبتصرفه هذا أيضًا يقارن بـ بات جاريت، الذى جاء مثل ويات إيرب من الخارج ليدمج نفسه فى مجتمع. وتأتى الذروة فى فيلم "بندقية الأعسر" فى حفل زفاف جاريت. فالزفاف يقوم بدرجة كبيرة بالوظيفة ذاتها التى يقوم بها رقص الكنيسة فى فيلم "عزيزى كليمنتاين"؛ وهو مثال على حركية مجتمع يتجاوز الهموم الفردية. لكن بيللى يتجاهل هذه الحقيقة، ويصر على تنفيذ انتقامه. وبإصراره هذا يتغير بات جاريت من صديق إلى عدو حقود. وقتل بارى لبيللى فى النهاية إشارة إلى أن الرجل الذى اندمج فى مجتمع يتولى أمر تهديد الرجل الذى يرفض الاندماج فيه.

وأنا لا أود اقتراح أنه لا توجد فروق بين فيلمى "بندقية الأعسر" و"عزيزى كليمنتاين". فاستخدام أرثر بن المزدوج لتيمة الأب فيما يتعلق بالمزارع الذى يتبنى فى البداية بيللى وبات جاريت، يمد التيمة السيكولوجية فى الفيلم بالقوة، ويميزها عن تيمة فيلم فورد، الذى يخلو من أية إشارة خفية إلى هم سيكولوجى. والابتكارات الباروكية (الأولاد الثلاثة المغطون بالدقيق، والحذاء عالى الساق المتروك بلا استخدام حين يُضرب رجل بالرصاص ويسقط على الأرض ميتًا) تميز الفيلم أيضًا عن فيلم الغرب التقليدى ببساطة أسلوبه. وما أود اقتراحه بالمقارنة بين الفيلمين أنه لا توجد فروق جوهرية بينهما. ففيلم "بندقية الأعسر" يستخدم التيمات الشائعة لفيلم الغرب فى بنيته الأساسية ولكنه (وبالطريقة ذاتها التى اتبعت فى فيلم "العربة المغطاة" قبل ثلاثين عامًا) يُدخل ملامح جديدة، ويُدخل فى المقام الأول قضية، هى همٌّ سيكولوجى، وأسلوب أقل مباشرة.

وقد لاحظ كثير من النقاد السمة المميزة لأفلام الخمسينيات، وهى أسلوب تناولها للهنود (الحمر). فعلامة نضج فيلم الغرب عندهم هى قدرته على معالجة تيمة سياسية وثيقة الصلة به جدا مثل نزعة التفرقة العنصرية، والأفلام النموذجية

فى هذا الشأن هى "السهم المكسور" و"الآباش" و"اتجاه السهم" و"خريف قبيلة شيين". والجدير بالأهمية أيضًا أن ندرس بدقة طريقة معالجة قضية الهنود فى أفلام من هذا الطراز. وأول ما يصدم المرء أن الاهتمام بالهنود فيما يبدو لم يقطع شوطا كبيرًا حتى ذلك الوقت، يسمح بوصف ذى معنى لحياتهم وثقافتهم. ففى الغالبية العظمى من هذه الأفلام، رغم ما بها من تعاطف شديد فى الدفاع عنهم، إلا أنهم صُوِّروا، حسب تعبير الرجل الأبيض، كأناس أبرياء مثل الأطفال، يتمتعون ببساطة آسرة. وحين يوجد هندى (أحمر) كشخصية رئيسية فى فيلم، فإن نجما أبيض يقوم بأداء دوره (بيرت لانكستر فى فيلم "الآباش"، مثلاً).

وكلما زاد استقصائى للتناول الجديد المتعاطف مع الهنود، تبين لى مدى قلة اهتمام الأفلام بهم. فمثلاً فيلم "اتجاه السهم" يستخدم الهنود فقط كوسيلة للرجل الأبيض فى التعبير عن السلام الذى حدث عند نهاية الحرب الأهلية. وبالطريقة ذاتها، فإن فيلم "الآباش" أقل اهتمامًا بالهنود إلى حد كبير جدا بوصفهم رافضين للحضارة المعقدة، التى يلاحظ نموها فى الغرب الأمريكى، لصالح الحلم البسيط للمنادين بإعادة توزيع الأراضى الزراعية توزيعًا عادلاً. ويعبر "خريف قبيلة شيين" عن مواقف مشابهة، ويقدم الهمجى النبيل على أنه الأسمى فى مجتمع غرب فاسد.

يبدو من الإنصاف أن أقول إن كل هذه الأفلام تستخدم الهندى (الأحمر) كتعليق مقنَّع على تاريخها (الأبيض) الخاص. وفى اعتقادى أنه لا يوجد أى فيلم يولى اهتمامًا جديا بتاريخ الهندى (الأحمر). والحق أنه لا يوجد فى أى من هذه الأفلام ما يماثل تلك الشذرة فى فيلم سام بيكنباه "الرفاق المخلصون" Deadly Companions، حيث تنتهى مطاردة هنود (حمر) لعربة سفر وبريد إلى أن تصبح محاكاة تهكمية عربيدة من جانب الهنود لأنفسهم. وهذه القدرة على محاكاة الهنود لأنفسهم على سبيل السخرية، توحى بوعى ذاتى، لم يلمح إليه على الإطلاق أى فيلم من الأفلام الأخرى.

على ضوء المقارنة بين فيلم "بندقية الأعسر" وفيلم "عزيزى كليمنتاين" ومناقشة فيلم الغرب عن "الهندى" ماذا يمكن القول حول فيلم غرب الخمسينيات؟.

أعتقد أنه يتبين أن ما يزعمه جان فاجنر، عن أن فيلم غرب الخمسينيات تتبدى فيه سينما المؤلفين لا سينما النوع، هو زعم محل شك. ولفهم كل من فيلم "بندقية الأعسر" وفيلم غرب "الهندى" يحتاج المرء لربطهما بمجمل تطور النوع. وهذا ليس مدعاة لقول إنه لا يوجد تطور للنوع، وأن فيلم الغرب مقيد دائمًا بالصفة التى تشكل بها فى وقت مبكر من القرن. ولكن فيلم غرب الخمسينيات يظهر بعض التغيرات عن أفلام الغرب الأبكر، وهذه التغيرات يمكن وصفها بصورة أفضل بتعبيرات أندريه بازان لا بتعبيرات فاجنر. وإن كنت أعتقد أن من الممكن أن يكون فاجنر أكثر دقة من بازان فى وصفه للتغيرات.

يبدو لى أن فيلم الغرب فى الخمسينيات يكشف عددًا من الاتجاهات المتبدِّلة فى العناصر التقليدية، يمكن إدراجها فيما يلى: الشخصية والعلاقات، مرئية من زاوية سيكولوجية، استغراق فى العنف، يحركه فحسب أنه جانب تقليدى من جوانب النوع؛ اتجاه محرِّر للشكل يفضى عموما إلى أسلوب باروكى بدرجة أكبر. أما فيلم الغرب الذى يتناول "الهنود" فإن وضعه غامض فى هذه التطورات الجديدة، لأنه يعبر عن تيمة تقليدية (رفض الغرب أن يصبح أكثر تحضرا وأكثر تعقيدًا) بأسلوب جديد (من خلال التعريف بالهنود والتعاطف معهم).

وأظن أن المرء يستطيع وصف هذه التغيرات، عمومًا، بأنها تحايلات حساسية جديدة على الأشكال القديمة. حساسية يمكن وصفها (بحياد) بأنها عصرية بدرجة أكبر من حساسية فيلم الغرب الكلاسيكى، وهى باهتمامها بالسيكولوجيا، والعنف، وتجارب الشكل أقرب إلى حساسية المثقفين والفنانين المتلائمة مع الأشكال الفنية الأكثر تقليدية فى هذا القرن. وجانب من الافتتان بفيلم الغرب فى الخمسينيات ناتج عن التشوش الذى حدث من تماس الحساسية الجديدة مع الأشكال التقليدية للنوع، ومنها على سبيل المثال، مزج أنتونى مان لحبكات تقليدية جدا، معنية فى المقام الأول بمسيرة الحضارة فى الغرب، باستغراق فى العنف، وبعلاقات سيكولوجية (فى أفلام مثل "حيث ينعطف النهر" و"رجل الغرب").

وإذا قبل المرء هذا الوصف للتغير الذى حدث فى فيلم الغرب فى الخمسينيات، فأظن أنه يصبح بالإمكان توفير تفسير أكثر إقناعًا لهذا التغير من تفسير فاجنر، المتمثل فى التحول البسيط للمناخ السياسى والاجتماعى للنوع. وقد استخدم فيلم الغرب بدرجة كبيرة فى الخمسينيات على أيدى مخرجين كانوا قد بدأوا العمل فى السينما الأمريكية أواخر الأربعينيات، وهو وقت ظهر فيه عدد ضخم من المخرجين لأسباب واضحة: انتهاء الحرب، التى أبطأت مدد المواهب الجديدة، وكبحت التعاظم السريع للإنتاج الأمريكى، الذى انطلق بعد انتهاء الحرب. والمخرجون الذين ظهرت أعمالهم فى هذا الوقت كانوا ذوى طبيعة مختلفة عن سابقيهم الأكبر سنا. فقد أدركوا أثناء نموهم فى العشرينيات والثلاثينيات الهموم الاجتماعية والسياسية للعصر. كما كانوا أكثر وعيًا بأنفسهم كفنانين من سابقيهم، حيث إنهم نشأوا فى وقت كانت تنتقل السينما فيه من وضعها كفن شعبى بسيط إلى امتلاك شكل ما من أشكال الاعتبار الفنى. وحساسية هؤلاء المخرجين هى التى أثرت فى فيلم غرب الخمسينيات.

لدى إحساس بأن فيلم غرب الخمسينيات أصبح موضع تقدير كبير، لأنه يعبر عن حساسية أقرب إلى حساسية الناقد. وكما ألمحت فى ملاحظتى عن أفلام أنتونى مان، فإن التعبير عن هذه الحساسية الجديدة، بلغة فيلم الغرب، لا يفضى إلى ما هو أكثر من تشوش فنى. وأفضل أفلام غرب الخمسينيات وأوائل الستينيات هى تلك الأفلام التى أدركت المشكلات التى أوجدها ظهور حساسية مختلفة، وحاولت أن تواجه هذه المشكلات بوعى. ويبدو لى أن هناك مثالين جيدين على المواجهة الواعية التى أشير إليها.

المثال الأول، هو فيلم "نيران بنادق بعد الظهيرة"، وقد ناقشته من قبل بقليل من التفصيل. وفيه يتبنى بيكنباه تيمات تقليدية لفيلم الغرب، وبالدرجة الأولى منها تيمة البطل الذى يضع قدراته تحت تصرف المجتمع؛ وبالسخرية اللطيفة التى يتناول بها بيكنباه هذه التيمات يدفع المرء إلى الاعتقاد بأنه لم يعد من المستحيل صنع فيلم غرب تقليدى. (بديهى أنه يظل من المستحيل عمليا، وهو يشهد دخول

التيار المتدفق من السمات الإضافية لفيلم الغرب إلى صنع الأفلام. وأعنى أنه لم يعد مستحيلا بالنسبة لفنان من جيل بيكنباه أن يصنع هذه الأفلام بدون وعى أكيد).

الفيلم الثانى الذى يبدو لى أنه يواجه المشكلات التى أثارها فيلم الغرب فى الخمسينيات هو فيلم "ت الطويل" لـ بدْ بويتشر: فهذا الفيلم محاولة من حزب المحافظين داخل الموقف التقليدى للنوع ــ أفلام الفئة "ب" وهو راندولف سكوت ــ للتعبير عن صنف جديد من الحساسية. ويفعل بويتشر هذا بطريقتين مهمتين. الأولى، أنه يغير طبيعة المواجهة بين البطل والوغد. فراندولف سكوت تُخفض قيمته كبطل. ولم يعد يملك الصفات السحرية كبطل، مثل القدرة على الجذب بدرجة أسرع من أى رجل آخر. ويعتمد بقاؤه على براعته فى تقدير أوضاع خاصة، وسيكولوجية المشتركين فيها. وبالمثل يفقد الوغد أيضًا دلالاته السحرية. وحسب تقديمه فى الفيلم، فهو شخصية باعثة على الشفقة، وقريبة من راندولف سكوت فى نظرته إلى الحياة، يتم الإيحاء بذلك بالفعل من خلال اشتراك الرجلين فى جريمة معينة، وبأن بينهما أشياء مشتركة بدرجة أكبر مما بينهما وبين الحلفاء الشكليين. أما طريقة بويتشر الثانية، والتى اعتقد أنها أكثر أهمية، فهى أسلوبه فى التعبير عن العنف داخل الفيلم. فالعنف فى فيلم "ت الطويل" معروض على الهامش باستمرار، وهو ما يزيحه من المكان التقليدى البسيط الذى يحتله عادة فى فيلم الغرب. فمنذ اكتشف لأول مرة أن الصبى ووالده قُتلا رميًا بالرصاص وأن جثتيهما ألقيتا فى البئر، وحتى حسم الصراع (الانفراج) فى الفيلم حين أُعْمِىَ فرانك أولاً ثم قُتِل رميًا بالرصاص، وموقف بويتشر تجاه العنف ثابت تمامًا.

ويخامرنى الشك أن بويتشر لم يكن قادرًا على حل التوترات التى خلقتها محاولة التعبير عن حساسيته الخاصة داخل الأشكال التقليدية لفيلم الغرب. فمثلاً، تعقدت بنية الانتقام التقليدية فى فيلم "قرار عند الغروب" Decision at Sun down ــ وفيه يتعقب رجل شخصًا اختطف زوجته ــ باكتشاف المنتقم أن زوجته ضالعة فى الجريمة مع الخائن. والنتيجة أن توتر الحبكة المحتم بناؤه فى فيلم من أفلام الانتقام أُضعف بشدة فى منتصف الطريق، وبذلك فقد الفيلم حسه بالتوجه. ويبدو

على الأرجح أن قرار بويتشر بترك هوليوود كان نابعًا من عدم قدرته علـــى حـــل هذه المشكلات بصورة مقنعة.

الخلاصة

من الواضح أن تفسيرى لفيلم الغرب يفسح المجال للاعتـــراض. غيـــر أن هدفى من هذا المقال بالدرجة الأولى لم يكن إثارة نقاش حول هذا التفـــسير. ومـــع ذلك فقد أصبح الهدف هدفين. أولهما، أننى أردت اقتراح أنه من الممكن خلق مـــا يستطيع أى شخص أن يتعرف عليه كـــ"فن" على يـــد حـــزب المحـــافظين داخـــل الوسائط الجماهيرية، وداخل نوع يتم اختياره غالبًا وبكثرة لتمثيـــل كـــل عيـــوب الوسائط. ولو قُبل هذا الادعاء، فإنى آمل أن نستطيع مناقشة ماذا يعنيـــه بالنـــسبة لمواقفنا العامة تجاه الوسائط. أما الهدف الثانى، فهو أننى أردت اقتـــراح أن فـــيلم الغرب يوفر مثالاً كلاسيكيا لدراسات الوسائط الجماهيرية. كما أنه يتعين أن تثيـــر دراسة تفصيلية للنوع عددًا من القـــضايا الرئيـــسية فـــى مناقـــشة حـــول الثقافـــة الجماهيرية: (أ) هناك مسألة إلى أى مدى يستطيع فن جماهيرى أن يصبح فنـــا ذا منزلة رفيعة؟ (ب) هناك مشكلة العلاقة بين فيلم الغرب والواقع الاجتماعى، فأفلام الغرب التى تشوه الواقع يكون هدفها بالضرورة متعلق بالدعاية الاجتماعيـــة، (ج) تقودنا المشكلة السابقة حتمًا إلى دراسة فيلم الغرب كتجسيد لأسطورة: إعطاء معنى ما بعيد عن استخداماتنا لأسطورة يبدو بالنسبة لى مشكلة حاســـمة فـــى دراســـات الثقافة الجماهيرية؛ (د) هناك السؤال المتعلق بما هو "النوع"، ولابد مـــن اعترافـــى بأن هدفى الإشكالى الرئيسى فى هذا المقال هو ترسيخ فكرة "النوع" كفكرة رئيسية بالنسبة لدراسة السينما الأمريكية، حيث إنها تبدو لى فكرة بإمكانها دمـــج العوامـــل المهمة الثلاثة فى الدراسات الخاصة بأية وسائط جماهيرية: الفنان، والبنيـــة التـــى يعمل فى إطارها، والمجتمع الذى يعتبر الفنان والمؤسسة على السواء جانبين منه.

الفصل الثالث

النقد النّسوى

ربما يعزى النقد السينمائى النسوى إلى الإصدار الريادى لمجلة "المرأة والسينما" **Women & Film** عام ١٩٧٢. وعلى الرغم من أن محاولتها مزج التحليل السياسى بنقد الشكل أصبحت سياسية بصرامة أكثر مما ينبغى، عند بعض النسويات ممن لديهن خلفية المؤلف، وأصبحت شكلية بتصلب أكثر مما ينبغى أيضًا عند أخريات ذوات وجهة نظر ماركسية ميكانيكية، فواقع الحال أن كل مقال وكتاب عن السينما كتب من منظور نسوى يدين بالعرفان للعمل الريادى لهذه المجلة المحرِّضة. وبتحريرها على يد سيو هوا بيه **Siew Hwa Beh**، وسونى ساليير **Saunie Salyer** تطرح مجلة "السينما والمرأة" أمثلة عن كيفية تطبيق منظور نسوى على فيلم، كما توفر منبرا طورت من خلاله نسويات أخريات مقاربات مختلفة. ومقال سيو هوا بيه عن فيلم "عاشت حياتها" **Vivre Sa Vie** لجان لوك جودار، الذى يتضمنه هذا الفصل، نشر فى العدد الأول من المجلة، وكان من بين المحاولات النسوية الأولى فى استكشاف نتائج الفيلم الروائى الذى يصنعه الذكور. وتقييم بيه يقودها إلى بعض الخلاصات التى تختلف بصورة ملحوظة عن خلاصات سوزان سونتاج الأسبق بكثير وغير النسوية على وجه التحديد (فى كتابها: "ضد التفسير").

وتحاول الكاتبات النسويات الاستشهاد بقضايا سياقية فيما يتعلق بالأسلوب الذى يوازى تناول المرأة فى السينما، ويدعم، أو يناقض دور المرأة فى المجتمع المعاصر. وتشديدهن على قضايا الشكل فى اللغة السينمائية والتعبير السينمائى

يأتى بدرجة أقل من تشديدهن على صلات الفيلم بالواقع، وبأيديولوجية الـــشروط المادية. والمقالات التى قمت بترتيبها فى هذا الفصل توفر نظرة ثاقبة بدرجة مـــا إلى الأساليب التى بدأت بها الناقدات النسويات سبر أغوار هذه الصلات.

وفى حين يوضح مقال سيو هوا بيه بعض السمات الإيجابية لـــ"فيلم فنـــى" أجنبى، فإن دراسة كارين كاى **Karyn Kay** عن فيلم "امرأة مشبوهة" **Marked Woman** تهاجم الفكرة المتصلة بالفيلم كإنتاج هوليوودى ضخم ـ وتحاول إثبات أن هذا الفيلم الذى أنتجته شركة إخوان وارنر يحوى وصفًا دقيقًا على نحو لافت للنظر، وغير مضفى عليه طابع عاطفى، للمرأة المستغَلة.

وفيلم "امرأة مشبوهة" المستند إلى محاكمة لاكى لوشيانو، الـــذى وصـــفته خلف القضبان شهادته على المومسات العاملات فى خدمته، يبين حيوات هـــؤلاء النساء على ضوء الحاجة الاقتصادية، لا على أساس نزعة الإفراط فـــى التفـــاؤل الأخلاقى المعزَّزة ذاتيا. ومناقشة كاى يمكن مقارنتها على نحـــو مفيـــد بتحليـــل بنيوى للفيلم ذاته كتبه تـــشارلز إيكـــرت **Charles Eckert** فـــى مجلـــة "فـــيلم كوارترلى" (السنة ٢٧، العدد الثانى، شتاء ١٩٧٣-١٩٧٤)، ويقوم فيه بمحاولة ناجحة إلى حد ما، وإن كانت باعثة على الاهتمام إلى درجة كبيرة، لتطبيق أفكـــار ثاقبة للويس ألتوسير (طورها فى مناقشاته لمسرحيات لبرتـــولازى **Bertolazzi** وبريخت) على أداء بيتى ديفيز.

وأخيرًا، يجادل مقال كليرجونستون **Claire Johnston** ضد مـــا تعتبـــره بعض التطرف فى مجلة "المرأة والسينما"، وتقترح كبديل له مـــا تعتبـــره بعـــض التضمينات النسوية الخفية فى كتابات المنظرين السينمائيين الذكور الرئيـــسيين. ومقالها يعتمد على عدة مصادر، يتـــضمنها فـــصل الـــسيميولوجيا ـ البنيويـــة، وخاصة كتابات بيتر وولين، وذلك فى دفاعها عن وعى متزايد بالـــسينما كدلالـــة أسطورية، وبالواقعية كأسلوب أيديولوجى لا كأســـلوب موضـــوعى، وبـــالمؤلف كمركز اهتمام حاسم للنقد الذى يحاول تجنب التصنيف الجامد. وتطور كلير أيـــضًا

شفرات مختلفة لوصف المرأة. وتشكل جهودها، فى دراسة وتوضيح قوة الأيديولوجية، خطوة مهمة فى توسيع الجهود النقدية لكاتبات نسويات أخريات لتمتد إلى مجال نظرية السينما، وهو مجال ما يزال بحاجة ملحة إلى إعادة تقييم نسوية، ليس إلى درجة تؤدى إلى خلق نظرية سينمائية نسوية (تفتح الباب لنظريات "مستقلة وإن كانت متماثلة" لكل جماعات الأقليات والقوميات) وإنما لإيجاد إسهام ضرورى وواضح فى تطوير نظرية مادية للسينما لا تكون مجرد صورة معكوسة للأيديولوجية البرجوازية(*).

(*) يمكن الإلمام بالسمات المميزة للمنظور النسوى من دراسة مقال نقدى عن فيلم "نساء العصابة" (لمارجريت دوراس) بقلم باربارا هالبيرن مارتينو، والاطلاع على ردين على هذا المقال كتبهما محررين ذكور، ثم رد مارتينو عليهما فى مجلة "جامب كت" (العدد الخامس ١٩٧٥). وبدون إصدار حكم بما هو الصحيح فيما يتعلق بالقيمة السياسية للفيلم، فإن الفروق فى الأسلوب ومستويات الاهتمام توجد مثالا مختصرا ومتقفا عن أن المقاربة النسوية ليست مجرد إضافة للتحليل السياسى التقليدى فى حده الأقصى، بل هى تحول أيضًا فى التعبيرات، والأولويات، والسياق.

مقالات إضافية للفصل الثالث

(لمزيد من الاطلاع)

Beh, Siew Hwa. "The Image of Women in the Cinema," ("Edited Text of Presentation and Discussion Transcriptions"), 1972 Oberlin Film Conference: Selected Essays and Discussion Transcriptions, Vol. 11, Christian Koch and John Powers, eds. Printed at Oberlin College.

Campbell, Marilyn. "PKO's Fallen Women: 1930-1933, " The Velvet Light Trap, no. 10 (Fall 1973).

Changas, Estelle. "Slut, Bitch, Virgin, Mother: The Role of Women in Some Recent Films," Cinema, Vol. 6, no. 3 (Spring 1971).

Film Library Quarterly, Vol. 5, no. 1 (Winter 1971-1972, special issue on women and film).

Gilburt, Naomi. "To Be Our Own Muse: The Dialectics of a Culture Heroine," Women & Film, no. 2 (1972).

Journal of the University Film Association, Vol. 26, nos. 1-2 (1974). "Special Issue: Women in Film."

Lacassin, Francis, "Out of Oblivion: Alice Guy Blanche," Sight and Sound, Vol. 40, no. 3 (Summer 1971).

Lesage, Julia. "Feminist Film Criticism: Theory and Practice," Women & Film, no. 5/6 (1974).

Mellen, Joan. "Bergman and Women: Cries and Whispers," Film Quarterly, Vol. 27, no. 1 (Fall 1973).

McCormick, Ruth. "Women's Liberation Cinema," Cinéaste, Vol. 5 bo. 2 (Spring 1972).

Take One. Vol. 3, no. 2 (November-December 1970, special issue on women and film).

The Velvet Light Trap, no. 6 (Fall 1972), an issue devoted to "Sexual Politics and Film."

"Third World Perspectives: Focus on Sarah Maldora," Women & Film, no. 5/6 (1974).

Walker, Beverly. "Clock-Work Orange," Women & Film, no. 2 (1973).

Wise, Naomi. "Hawk's Women," Take One, Vol. 3, no. 3 (January-February 1971).

"Women Directors: 150 Filmographies Compiled and Introduced by Richard Henshaw, " Film Comment, Vol. 8, no. 4 (November-December 1972).

عاشت حياتها

سيو هوا بيه

لو أدت دراسة نسوية حديثة عن إنجمار برجمان إلى تخفيض قيمة أوراق اعتماده كـ"مخرج مرأة" فربما يكون جان لوك جودار هو من يعوض هذا التخفيض. وكما تناقش سيو هوا بيه المسألة فإن نساء جودار يعملن داخل سياق مجتمع يتحكم فى حيواتهن ويحددها، ولكنه سياق لا يتم عرضه ببساطة بل يُنتقد ضمنيا (وإن كان الانتقاد يحدث صراحة فى أفلامه الأخيرة). وبطبيعة بنية هذا الفيلم المُحكمة والمجدِّدة يشركنا جودار فى تحولات الشكل الجذرية، كما يشركنا بالدرجة ذاتها فى رؤيته لوضع المرأة فى مجتمع متحيز لجنس الرجل. وبدراسة وصف الوضع الفعلى لنانا (التى قامت بدورها أنَّا كارينا) فى الفيلم، ووسيلة الشكل المستخدمة فى وصفها توضح بيه الطبيعة المزدوجة لسينما جودار السياسية، والمنهجية ذات الحَدين للناقدة النسوية التى تدرس على السواء دلالة الموضوع وتنظيم الشكل، الذى يولد تلك الدلالة. (كتب المقال فى الأصل بشكل مختلف قليلاً لمجلة "المرأة والسينما"، العدد الأول، ١٩٧٢).

* * *

أصبح الفيلم الذى صنعه جودار خلال فترته البرجوازية ناجحًا كفيلم سياسى بدرجة أكبر من أفلامه الحديثة. وفيلماه "الاحتقار" Contempt و"عاشت حياتها" عظيمان فى تحريهما التحيز لجنس الرجل داخل بنيات فريدة. ومن أجل معالجة أفكارٍ بجدية وفعالية يخلق جودار لغة سينمائية جديدة، أشكال تعبير جديدة تتلاءم مع تعقد هذه الأفكار. وربما كان ينبغى عليه أن يعيد تقييم جماليات أفلامه السابقة

فى بحثه الحديث عن أساليب ثورية تجمع بين الصورة والصوت. وعلى مستوى فنى آخر، ففيلمى "عاشت حياتها" و"الاحتقار" (شىء أو شيئان هو ما أعرفه عنها One or Twe things I Know About Her) هما مرحلتان ضروريتان فى اتجاه فيلم "إلى اللقاء عند ماو" See You At Mao (أفضل أفلامه فى فترته السياسية) حيث توضّح مشكلة التحيز لجنس الرجل صراحة بتعبيرات سياسية دقيقة، ولا تقدَّم فى الفيلمين نزعات مريحة للهروب من الواقع داخل القصة/ الحبكة، أو شعرا قائما بذاته. وسوف يتركز جانب كبير من حديثى فى هذا المقال حول البنية التى تجسد أفكاره بفعالية شديدة: إننا نتجاهل الجماليات فى الأفلام السياسية معرضين أنفسنا بذلك لخطر عظيم.

يوظف فيلم "عاشت حياتها" الدعارة كاستعارة من أجل دراسة المرأة. وهى استعارة منطقية، لأن كل امرأة مومس بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. وثمة سخرية يوحى بها عنوان الفيلم "حياتى أن أحيا" My Life to Live (عنوان الفيلم بالإنجليزية ــ م) حيث يكشف الطبيعة الموضوعية لحياة نانا، مجتمع يمدها بوهم الحرية، حتى وهو يعريها بطريقة منتظمة. وقصة الفيلم تدور حول نانا كلاين، التى تُروى أيامها الأخيرة فى اثنى عشرة جزءًا (١٢ لوحة ــ م) ــ يستهل الفيلم بنهاية زواجها من بول، واللوحة الأولى تبدأ بحاشية هى: "نانا وبول، نانا تشعر بأنها تود الانسحاب من حياة بول". والجدير بالذكر أن بداية كل لوحة هو بمثابة نهاية لنانا. سلسلة من حالات الموت تبلغ ذروتها فى إطلاق الرصاصة القاتلة عليها فى اللوحة الثانية عشرة. فبول رجل غير متعاطف ويرفض إقراضها النقود. وهو لا يقرضها لأنه لا يستطيع الحصول على المال. وصاحبة الفندق ترفض إعطاءها مفتاح غرفتها لأنها لم تسدد قيمة الإيجار. وهى تحاول دون نجاح أن تعمل كممثلة سينما من خلال وكالة صحفية زائفة. وبعدئذ يلقى القبض عليها لسرقتها ألف فرنك. ونانا اليائسة، والمتنقلة من هنا إلى هناك بحثا عن عمل، تراود عن نفسها مصادفة فى الشارع – من المسلم به أن دورها النمطى كعاهرة والذى فرض عليها ظلمًا سببه أنها وحيدة ومتجولة– وتقدَّم فيما بعد إلى راعول، وهو قواد يغريها

باحتراف الدعارة. ويوفر لها "الحماية" كقواد. ويعاملها كطفلة وكشيء. ويصبح عدائيا عندما تحاول مشاركته فى الحديث مع صديق له. ولتفادى مواجهة صارمة يقوم الصديق بعمل فظّ لاسترضاء نانا. وتقع نانا، مؤخرًا، فى حب لويجى الذى يحنو عليها. وتعتقد آنئذ أنها حرة بما يكفى لهجر راؤل والتخلى عن الدعارة من أجل علاقة مع لويجى. ولكن راؤل يبيعها لجماعة قوادين أخرى. ويفشل القواد المناوب فى إحداث التأثير المطلوب، وتقتل نانا نتيجة خطأ أثناء تبادل إطلاق الرصاص بين القوادين ـ المرأة بوصفها المبرر والضحية لسلوك الذكر.

بشواهد عديدة يتجاوز الفيلم مأزق نانا الفردى ليفسر المأزق المتعلق بالنساء عمومًا. وفى إحدى اللوحات تقابل نانا ايفيت داخل مقهى. وتقص عليها ايفيت قصة هجر زوجها لها مع عدة أطفال سعيًا وراء كسب ثروة من العمل فى السينما. وحينئذ تجبر ايفيت على امتهان الدعارة. ويضاف إلى المشهد خط إضافى يتمثل فى زوجين يجلسان على الطاولة المجاورة، ويجرى التعبير عن حبهما بأغنية تنبعث من خزانة سماع آلى للاسطوانات مقابل عملة ـ فى سخرية من الحب الرومانسى. وفى اللوحة الثانية من الفيلم تصرخ نانا حين تشاهد على الشاشة جان دارك، فى فيلم دراير، وهى تحرق على الخازوق لكونها امرأة. فامرأة تقود جيشًا ظافرًا هى مجرد ساحرةٍ وتابعة للشيطان. أما الرجل الذى يكسب معركة فهو بطل ووطنى. (فالكونتى التى لعبت دور جان دارك انتهت كمومس فى البرازيل). وبديهى أن يذكرنا اسم نانا بنانا بطلة فيلم رينوار، وهى امرأة جميلة، اعتبرت كاملة الصفات، تتلاعب بالرجال لأنهم على عكس ما يظهرون يتحكمون فى مالها ومكانتها معتمدين فى ذلك على أنها بلا حول ولا قوة. ولهذا فإن "منطق" الفيلم يؤدى فى النهاية إلى موتها بالزهرى.

المثال الآخر عن تجاوز الفيلم حياة نانا الخاصة من أجل منظور أوسع هو الأسلوب التوثيقى التليفزيونى فى اللوحة الثامنة، حيث يدور الحديث عن القواعد والقوانين المنظمة للدعارة فى باريس، والمخاطر التى تتضمنها الدعارة. وهناك سلسلة من القطعات السريعة توضح السلوك الروتينى الذى يتبعه أهل تلك المهنة

فى غرف الفنادق وعلى أرصفة الطرق. وتشمل مناظر كثيرة استعمال النقود فى مبادلات مع الجنس. وتطور العودة إلى أسلوب سينما الحقيقة الأخلاقية برمتها. فاستئصال الدعارة يتطلب إعادة تغيير اتجاه النظام بكامله، وتزويد النساء بالقوة السياسية والاقتصادية اللازمة لكى يقررن مصائرهن. والفشل فى تحقيق هذه المطالب يرجئ المشكلة إلى ما نهاية، طالما أن الدعارة تعزز سيطرة الذكر، وتحل مشكلة البطالة بالنسبة للنساء.

لكى نتعامل مع تعقد الموضوع المطروح، ينبغى أولاً أن نشير إلى أن بنية الفيلم وأسلوب جودار هما معًا جانب متمم لفهمنا لنانا وفهمنا للدعارة. ويوظف جودار نظرات جمالية خاصة لحفز اشتراك المشاهد فكريًا وعاطفيًا. فهو، مثلا، يستخدم نموذجا حكائيًا مجزًا، من الواضح أنه تأثر فيه ببريخت، فالفيلم مقسم إلى أثنى عشرة جزءً (لوحة ـ م) مع تمهيد قصير يستهل به كل جزء (كتابةً) يصف المشهد أو الحدث الذى يتضمنه. والأجزاء (اللوحات) مصحوبة باللحن الموسيقى ذاته سواء فى انطلاقه أو توقفه. وداخل هذه البنية الأساسية المفتوحة يُبعد جودار المشاهِد ويشركه فى وقت واحد، رغم الإدماجات المتضاربة والحبكات المتقطعة.

ثانيا، باستخدام الزمن المضارع فى قصة نانا تصبح التجربة مباشرة، وتصبح الأحداث التى تُعرض علينا حقائق متعلقة بالزمن الحاضر. إن فيلم "عاشت حياتها" يروى لنا ما يحدث ولكنه لا يروى لماذا يحدث. وغياب الدوافع الشارحة هنا أو ربط الأسباب بالنتائج ضرورى، لأن إشراك السيكولوجيا قد يؤدى إلى التعامل مع الماضى والحاضر والمستقبل. فنحن لا يروى لنا ما يتعلق بماضى العلاقة بين بول ونانا، وإنما نشاهد فقط نهاية تلك العلاقة فى مشهد الافتتاح. ونحن لا نعرف لماذا اختارت نانا أن تصبح عاهرة. وكل ما نراه ويروى لنا أنها قبلت عرض راؤل.

ثالثا، يمتلك فيلم "عاشت حياتها" ، المظهر، وعامل الصدفة، والحسّية المحتملة للأفلام المثيرة الرخيصة، كما يمتلك السحر الجنسى لمجلات الإثارة الشعبية، بما يسمح لصانع الفيلم بالتجريد دون أن يفقد إغراء الجمهور الشعبى.

ومع كل ذلك، ففيلم "عاشت حياتها" فيلم عن عاهرة، وعن الدعارة، وعن إطلاق نيران المدافع الرشاشة فى الشوارع، وعن الحب والقتل العمد ـــ وأخيرًا هو فيلم عن مأساة أن تكون امرأة.

السبب الآخر الذى يبقى على درجة عالية وثابتة من اهتمام الجمهور هو إباحة اللذة الجنسية الناجمة عن مشاهدة الأعضاء الجنسية أو الفعل الجنسى. وهناك، عادة، مناظر خاصة فى الأفلام يستوعبها الجمهور دون حرج. ولكن مثل تلك المناظر قدّمت فى فيلم "عاشت حياتها" بطريقة تقديم إثارة مختلس النظر. فمثلاً، المشهد الأول يُظهر بول ونانا وهما منخرطين فى حديث خاص، فى حين يعطيانا ظهريهما بالكامل. ولا يمنحنا وضعهما هذا حق الدخول، ولكننا نسمع مع ذلك كل ما يقولانه. وفى منظر آخر يتاح لنا قراءة وسماع خطاب نانا إلى مديرة بيت دعارة. وفى اللوحة الخامسة، نسمع كل شىء عن الحياة الخاصة لإيفيت صديقة نانا فى المقهى. ونشاهد الفندق لأول مرة حين تحترس نانا بإغلاق ستائر غرفتها، ثم فى منظر تالٍ حيث تدير نانا لنا ظهرها فى حين يغازل رجل عاهرة أخرى فى الحجرة نفسها.

هناك اعتبار مهم، هو فى النهاية العنصر الجوهرى، يكمن فى نمطْى المادة المستخدمة ـــ الكلمة والحدث ـــ لخلق فجوات أو فراغات تتيح المشاركة الحيوية لخيال المشاهد. ويتضمن هذا الاعتبار عناصر تغريب تُحدث فجأة وفى الوقت نفسه مفارقة الإبعاد والاندماج. وهكذا يستكشف جودار ويطور مرونة الوسيط السينمائى بتلك الوسائل المتنوعة، كما يُقصى التمييز المحافظ والمضلل بين الإدراك اللفظى والإدراك البصرى. والصفائيون (من يحرصون على صفاء اللغة أو الأسلوب - م) الذين يعلنون بطلان الكلام المرئى أو المسموع، دفاعًا عن سينما بصرية خالصة، يرفضون باستمرار خبرات فعلية أخرى موجودة فى الكلام، بنفس درجة وجودها فى الصورة الخطية أو الإيحاء السمعى. كما أن السينما الشاملة ينبغى أن تستدعى الكثير من قدراتنا وحساسياتنا قدر ما تستطيع. وبإدراكه لقوة وحساسية الخيال فى الصور الخطية والإيحاء السمعى علاوة على المرئيات المصورة يوظف جودار

مشاركة الخيال باللجوء إلى ترك فراغات بين الكلمة والحدث، وبين ما يُسمع وما يُرى، وباستخدامه أيضًا للقطات ساكنة اعتباطية. وبهذا يوظف جودار جمالية غير المكتمل وجمالية الإقلاق.

إن لقطة الافتتاح تغرِّبنا على الفور. فبول ونانا يعطيانا ظهريهما. والمنظر بكامله مربك وطارئ ويجرى داخل حانة. ونحن نرى وجهيهما فقط من خلال انعكاسهما فى المرآة، بينما يتحرك الساقى (البارمان) إلى الأمام والخلف بانتظام، وعلاوة على ذلك فالحديث بين بول ونانا غامض. ولكننا نزوَّد بمعلومة تكفى لمعرفة أن الشخصيتين تواجهان علاقة مستحيلة. ويحافظ الحوار المقتصد على فضولنا، ويُحدث مكان وزمان المنظر داخلنا من القلق ما يجعلنا نواصل المشاهدة بدأب. وهناك منظر آخر يظهر نانا فى وضع أمامى وهى خاضعة لاستجواب الشرطة. ولا نرى المستجوب حين نعلم أنها نانا كلاين، وأن عمرها ٢٢ سنة .. الخ؛ كما نسمع قصتها التى أدت إلى إلقاء القبض عليها. واللقطة الأمامية Frontal Shot لنانا جامدة، ويضبط إطارها الأسلوب الذى تُصور به سجلات الشرطة، ولكن من ما نسمعه نملأ كل الفراغات البصرية لحادثة المكتبة، حين حاولت أن تسرق ألف فرنك. اننا نشاهد نانا وهى تقول: "كنت أريد أن أكون شخصًا آخر". واللقطة الأمامية الجامدة تتيح لنا أن نضيف إلى الصورة كل الانفعالات المصاحبة لهذا التصريح الوحيد. اننا نبدى اهتمامًا خاصًا بنانا كلاين، التى ترغب فى الموت فى تلك اللحظة.

تتحدث سوزان سونتاج عن مناظر الحب غير الشهوانية عند جودار، وعن كيفية تفضيله للغة على الحدث. ولكن على العكس، فمبدأ "الشىء الأقل أهمية هو الأكثر أهمية"، وقوة الإيحاء كلاهما يطبق بفعالية. وأنا شخصيًا، أرى أن مناظره الخاصة بالحب مناظر شهوانية. فالإيحاء المثير جنسيًا يكشف عن نفسه بكيفية مؤثرة فى منظر الفندق، بعد أن أحضرت نانا عاهرة أخرى لزبونها، حيث تجلس ويظهر وجهها فى صورة ظلِّية (سلويت) وهى ممسكة بسيجارة فى مواجهة النافذة، فى حين يأتى صوت هادئ من خارج الصورة لرجل يقول للعاهرة الأخرى "نص

نص comme ça". الاقتصاد والحركة الجامدة فى هذا المنظـر يزيـدان الإيحـاء السمعى. وهناك أمثلة أخرى يمكن أن نجدها فى فيلم "بيـرو المجنـون" Pierrot leFou، حيث يمارس فرديناندو وآنا الحب من خلال الكلام فقط؛ أو فى فيلم "عطلة نهاية الأسبوع" Weekend حيث تجلس امرأة فى صورة ظلّية بملابـسها الداخليـة (وقد امتد الاقتصاد إلى خلفية ذات لون واحد) وهى تصف طقوس العربـدة التـى جربتها.

فى منظر "البورتريه البيضاوى" يحدث المزيد مـن الاختـصارات، حيـث يُختزل الحديث بين شخصين إلى حواشى (مكتوبة) ويُقرأ بلسان جودار، رغم أننـا نفترض أن لويجى هو الذى يقرأه، لأن الكتاب موضوع على فمه. وهذا المشهد ذو الدلالة فى حياة نانا، والذى قررت فيه التخلى عن الدعارة من أجل لـويجى، ينفَّـذ دون أن تنطق كلمة حوار واحدة بين الاثنين. وهذا التفاعل المادى فى حده الأدنـى يضاعف وعلى نحو مفارق اندماج الجمهور ــ أولاً، بسبب جدَّة إدخال الحواشـى بدلاً من الصوت الطبيعى، وثانيا، لأننا مجبرون على إكمال كل الأحداث.

رغم نزعته اللاتقاليدية الواضحة، وتجريبيته على كافة المستويات فبنية فيلم "عاشت حياتها" بنية شكلية. والأجزاء الاثنى عشر فى شكلها الشبيه باللوحات تحمل الكثير من الشبه مع المواقع الاثنى عشر للصَّلب. والإطار الذى يعوق نانا يماثـل اللوحة التى تسجن فيها صورة المسيح. وكل لوحة تقص علينا بالكلمات ما نـشهده فى الوقت ذاته فى الصورة. وخط تعاقب الأحداث يوضح المراحل التى تجتازهـا نانا قبل نهايتها المحتومة. ويؤدى هذا التعاقب مع عدة عناصر للوحـدة (تـضافر العناصر المنوَّعة داخل الفيلم ــ م) إلى بنية شكلية. فبداية هناك إشارات كثيرة إلى الكلاسيكيات. ثم هناك الاقتباس من مونتين Montaigne عند بداية الفيلم، والـنص المأخوذ عن بو (إدجار آلان ــ م)، واسم نانا المأخوذ من فـيلم "نانـا" الـصامت لرينوار، والاقتباس من فيلم "جان دارك" لدراير. وبعدئذ هنـاك منـاظر تمهيديـة تنسجم مع القواعد التقليدية للوحدة (فى بنية الفيلم ــ م). فى اللوحة الأولى، يحكـى بول قصة الدجاجة لنانا... "الدجاجة لها جزء خارجى وجزء داخلى. وعنـد إزالـة

الجزء الخارجى تجد الجزء الداخلى، وعند إزالة الجزء الداخلى تجد الروح". والباقى هو إثبات الفكرة الرئيسية المجردة عندما يظهر بورتريه نانا. والمواجهة العرضية الأولى مع الدعارة تتبدى من خلال شغلها لوقت عرض اللوحة الخامسة بكامله. كما أن إطلاق نيران المدفع الرشاش فى اللوحة الخامسة (الصحيح أنه فى اللوحة السادسة ــ م)، والذى يتورط فيه راؤل على ما يبدو بشكل اعتباطى، ليس اعتباطيا هو الآخر شأنه شأن المناظر التمهيدية الأخرى، كما يظهر من التلميحات العرضية، المتعلقة بعنف مشابه، إلى قتل نانا رميًا بالرصاص على يد راؤل وشخص آخر فى اللوحة الأخيرة.

اللوحة الأخيرة، التى تحوى هاتين الحاشيتين: "الشاب مرة أخرى... البورتريه البيضاوى" تحكى قصة لادجار آلان بو عن فنان يسعى للاحتفاظ بجمال زوجته فى لوحة، ولكنها تموت بعد أن ينتهى من رسمها. وبينما يقرأ لويجى القصة تقع نانا على حد سواء فى شرك كلماتها وشرك آلة التصوير، التى تلم الإطار فى لقطة طويلة وقريبة. ووضع آلة التصوير أو الإطار شبيه بإطار لوحة مرسومة. وتواجه نانا وآنا كارينا معركة خاسرة. وبما أن الفنان يضحى بزوجته فى سبيل فنه، فإنه يعتبر أيضًا مصاص دماء يمتص دمها حتى آخر قطرة. ويقوم الفنان بتبرئة نفسه بوضع المرأة فوق قاعدة تمثال مجمدًا إياها داخل مفهومه عن الجمال المثالى. ولكن العمل الفنى للرجل، فى التحليل الأخير، هو عمل من أجل مجده الشخصى، ومن أجل تحقيق عالمه الزاخر بالفانتازيا. ويُضحى بالمرأة الحية من أجل "فن أعظم" مجرد، ويجرى تلقينها بأن تقبل هذه التضحية بوصفها الشرف الأسمى. إنها الأسطورة الرومانسية عن دماء الضحية، التى لولا تضحيتها بدمها ما استطاع عمل فنى أن يسمو.

ترى سونتاج أن اللوحة الأخيرة هى الخلل الأكبر فى بنية ووحدة الفيلم. وحقيقة أن جودار صانع أفلام وأنه زوج آنا كارينا تعنى عند سونتاج أنه "يسخر من حكايته الشخصية". وما تحكم عليه سونتاج بأنه "فشل غريب للجرأة" هو عندى قوة مضاعفة. فالبنية الفريدة للفيلم تتيح عدة مستويات للتذوق. ورغم واقع أن

جودار يقرأ بنفسه نص "البورتريه البيضاوى" فإن هذه الحقيقة لا تضعف وحدة الفيلم. فبداية نحن لا نسمع صوت نويجى. وقد يكون صوته سليما تمامًا مثل صوت جودار، لأننا كلنا نعرفه أو نهتم به. وهو فى المنظر يضع الكتاب فوق فمه باستمرار. وعلى أية حال، لا يتحدث أى شخص باستمرار فى المنظر. فهم يتواصلون بالحواشى. وربما يمثل لويجى جودار، وربما يكون حديث جودار موجه إلى زوجته أنّا وليس إلى نانا. ولكن هذه الاعتبارات غير وثيقة الصلة بالموضوع، لأن كل الحيل داخل نطاق النص. واختيار لويجى لنص بو متسق مع اهتمامه بالفن، وهو يخدم الهدف كإشارة تمهيدية خفية إلى موت نانا فى المنظر الأخير. وأن تقابل نانا لويجى، وتقع فى حبه فهذه مسألة اعتباطية، شأنها شأن كل الحوادث الأخرى غير المتوقعة فى الفيلم، وحديث جودار إلى زوجته هو مسألة شخصية.

وبالنسبة للجمهور الذى لم يسمع صوت جودار على الإطلاق، لا ينكسر التتابع ولا تضعف وحدة الفيلم. وبالنسبة لأولئك الذين يعرفونه ويعرفون علاقته بأنّا كارينا لا توجد قيمة إضافية. وبالنسبة للفنان الذى يرسم البورتريه لزوجته فإنه لا يستطيع أن يحرم المتفرج من الاستمتاع بعمل مصنوع جيدًا داخل سياق الوسيط. والمرأة الوحيدة تؤدى وظيفة مزدوجة على أحسن وجه وبصورة متساوية.

حين تقول سونتاج: "فقط، وهى تعمل كعاهرة، نرى نانا التى يمكنها أن تؤكد ذاتها" فإن تفسيرها هنا يكون ضيق الأفق. فهى لا تحترم البنية التى تتناقض مع تفسيرها. فالدعارة الصارخة هى فى المقام الأول النتيجة المنطقية بالنسبة للنساء اللاتى تكيفن مع التسليم بأنهن أهداف جنسية، والتصرف وفق ذلك. وطالما أن سونتاج لا تستخدم كلمة "عاهرة" على نحو استعارى، فإن التعبير لا ينطبق على نانا. فنانا تُعرض كإنسانة تستطيع تأكيد ذاتها فى أى شىء، يمكنها من الخروج من مأزقها فى تلك اللحظة. وحديثها إلى إيفيت حول كونها مسئولة عن أى شىء تفعله، قيل فجأة تقريبا وبصورة آلية، وفى وقت كانت مهمته فيه بالظروف المحيطة. وحديثها يوازى بوضوح أكاذيب الوجود، وهم الحرية الشخصية فى أوضاع دون

فهم حدود تلك الأوضاع. وفى أغلب المرات يختار الوضع نانا. فهى بلا شك تقوم بخيارات وجودية، كما أنها مسئولة عن مستوى تواطؤها، ولكن حريتها "المزعومة" لابد أن تفهم، جوهريا، فى سياق المأزق المزدوج الذى خلقته بنية أساسية رأسمالية/ متحيزة لجنس الرجل. ووفق بنية الفيلم نرى نانا وهى تقرر هجرة بول بصورة دائمة، آملة فى حياة أفضل. وهى تقابل بعدئذ وكيل دعاية / مصور فوتوغرافى قد يكون قادرًا على أن يفسح مجالاً لها فى السينما. فإذا نجحت فى هذا الاتجاه فإنها تدخل عالم السينما بدلاً من الدعارة. وثمة أمثلة أخرى للأوضاع التى تحدد مسارها مثل حادثتها مع بوابة الفندق، وحادثة القبض عليها، وكونها مراودة عن نفسها بشكل عرضى، ثم مقابلة راءول فى وقت كانت محتاجة فيه إلى المال بشدة. وحين وقعت فى الحب، من جديد، مع لويجى واتخذت قرارا بهجرة راءول والدعارة بيعت وقتلت رميا بالرصاص دون قصد فى اليوم نفسه. ولو نجحت نانا فربما كانت قد أكدت ذاتها مع لويجى لا من خلال الدعارة.

هوجم جودار بضراوة لكونه أدبيا أكثر مما ينبغى على حساب الجماليات البصرية والعاطفية. ومع ذلك ففيلم "عاشت حياتها" فيلم عاطفى بغض النظر عن مدى تجريده. فجوادر يدمِّر الأعراف والتجارب التقليدية بالاحتمالات. والعدد الكبير من التحويرات فى قطعة واحدة من فيلم يجعل من الصعب قبوله بالكامل من الجمهور الشعبى (إننى أستخدم كلمة تحوير، لأننى فى تحليلى لهذا الفيلم لا أشعر بوجود رفض تام للبنية التقليدية أو الشكلية، بل أرى بالأحرى أنها تُستغل بوسائل جديدة). ومع ذلك، فمزج جودار الغريب والمربك للأنواع قد يُبحث من حيث المبدأ، إذ إنه يحقق انسجامًا لا نظير له، وتطويعًا لكل العناصر. إنه يوسع مفهوم السينما ليشمل مختلف الأفكار بوصفها إمكانيات حقيقية للوسيط السينمائى. ولكن بصرف النظر عن مدى نجاح البنية، فإنها لا تستطيع وحدها أن تصنع فيلما عظيما بدون مضمون ذى دلالة. إن فيلم "عاشت حياتها" دراسة رائعة ومتعاطفة لمعضلة المرأة الأبدية، فى عالم حدَّده الرجال، والمال، والجنس دون حب، والعنف.

أخـوات الليـل

كـارين كـاى

نشر مقال كارين كاى لأول مرة فى مجلة "ذى فيلفـت لايـت تـراب The Velvet Light Trap (حرفيا: مصيدة الضوء المخملى)، وهـى مجلـة قـدمت ذخيرة وافرة من المادة المفيدة استمدتها من عروض مجموعة خاصة من أفـلام شركة إخوان وارنر فى جامعة ويسكونسن بمدينة ماديسون. ومـن خـلال هـذا المقال تزودنا كاى بفكرة ما تتعلق بكيف أن رؤيتنا للتاريخ السينمائى قـد رتِّبـت سلفًا بواسطة تواريخ سينمائية وتقييمات نقدية أُجريت فى الماضى على أسـاس أولويات وحساسيات مختلفة، إلى حـد أن فـيلم "امـرأة مـشبوهة" Marked Woman، وهو فيلم تصفه كاى بأنه "أحد أفضل الأفـلام عـن المـرأة... التـى أنتجتها هوليوود" أمكن تجاهله تمامًا على مدى ٣٥ عامًا.

وتقدم كاى قراءة حميمية وأسلوبية للفيلم، مع تشديد خاص علـى رسـم الشخصيات النسائية كما يبديها الحوار والحدث، لتوضـيح كيـف ينبـذ الفـيلم الأساطير المألوفة عن الدعارة والإصلاح الجنائى. وهذا فى حد ذاته يبين كيف أن مخرجًا صغيرًا يستطيع، وبالصدفة، أن يقدم فيلمًـا نـسويا مفاجئًـا، مـن أحـد ستوديوهات هوليوود الضخمة. والاهتمام الشديد بتفاصيل المنظـر الأخيـر فـى الفيلم يشير إلى أى مدى تكون "النهايات السعيدة" التقليدية محبطـة، حتـى وإن كانت توظف الوضع التقليدى للبطل فى انطلاقه نحو الأفق: وهو تغيُّر فى الصَّرف الأسلوبى يؤدى إلى تغيُّر فى الدلالة الفكرية.

* * *

"على أيامنا، حين كانت فتاة تُرى
وهى تحمل حقيبة سفر بعد ظهر يوم جمعة،
كانت تُعد امرأة مشبوهة"

أرشى بونكر

فى محكمة من محاكم نيويورك، وفى يوم ٦ يونيو عام ١٩٣٦، كان تشارلز ("لاكى" ــ المحظوظ) لوشيانو متهما بــ ٦١ بند اتهام تتعلق جميعها بالدعارة الإجبارية، وانتهى الأمر بتلك القضية إلى أن تصبح أحد أكبر التحريات القومية عن الرذيلة. وكان يشارك فى القضية توماس إيه. ديوى، النائب العام لمدينة نيويورك، وهو واثق من تورط لوشيانو من الوجهة القانونية، وكان ديوى بسبيله إلى أن يحتل منصب حاكم مدينة ألبانى Albany، وظل مرشحًا فيما بعد مرتين للخدمة فى البيت الأبيض. وقد حقق كل هذا بفضل الشهرة والمجد اللذين اكتسبهما من هذه المحاكمات الدراماتيكية لحد كبير.

ولم يكن شهود ديوى اللامعون أناسًا "عاديين"، بل كن عاهرات ومديرات بيوت دعارة انقلبن ضد منظمة لوشيانو المسماة "الاتحاد"، وقد نشرت شهاداتهن المروّعة من خلال تغطية الأحداث صحفيا ودعائيا على النطاق القومى، فى الصحف الصغيرة (التابلويد) قليلة الشأن وفى جريدة النيويورك تايمز الرصينة والجليلة على حد سواء.

ولهذا لا غرابة فى اهتمام ستوديو شركة إخوان وارنر بتقديم هذا الحدث المتفجّر على الشاشة. ومن خلال تفاوض خاص مع مجلة "ليبرتى ماجازان"(١) التى نشرت اعترافات لاثنتين من الشاهدات العاهرات، حصلت شركة إخوان وارنر على نوع ما من "حقوق" صفقة.

وقد تعاقدت الشركة مع روبرت روسين وأبيم فنكيل على كتابة سيناريو مبنى على المواجهة بين ديوى ولوشيانو، مع تشديد خاص على العاهرات فى القصة. وكانت الحصيلة فيلم "امرأة مشبوهة"، الذى أنتج عام ١٩٣٧، وقامت

ببطولته بيتى ديفيز بالاشتراك مع همفرى بوجارت، وأخرجه للويد باكون. ورغم أن الفيلم فى بدايته يتنصل من "وجود أى تشابه بين شخصياته وأى شخص أو أشخاص أحياء أو أموات" إلا أنه يقدم شهادات واضحة وقوية لنساء جريئات وضعهن لوشيانو خلف القضبان. ومع ذلك، وكما سوف يحاول هذا البحث أن يبيِّن، فإن قوة علاقة فيلم "امرأة مشبوهة" بالأحداث الجارية هى فقط البداية لجدارته الحقيقية، وذلك لأنه يعد دائمًا أحد أفضل الأفلام عن المرأة (وأفضلها من ثم دفاعًا عن المرأة) التى أنتجتها هوليوود. ومع أن الفيلم جرى تجاهله بصورة غامضة حتى من جانب المؤرخين السينمائيين ذوى التوجه السياسى لحد كبير، فإنه يتجاوز بهدفه النهائى ليس فقط أفلام الوعى الاجتماعى الأكثر شهرة والأكثر غضبًا، التى أُنتجت بغزارة فى الثلاثينيات المحملة بالكساد الاقتصادى، ولكنه يتجاوزها أيضًا بصلته الوثيقة بالموضوع، ويسمو بالفعل فوق كل أفلام ستوديو الإخوان وارنر التى تعالج التيمات الجنسية. إنه فيلم يناسب عام ١٩٧٢ (وقت كتابة المقال ــ م) ويتلاءم مع عصرنا.

تحدى فيلم "امرأة مشبوهة" كل نمط وكل توقع شائع فى التعبير الميلودرامى، والذى لا تلاحظ ميلودراميته عادة، وتقدمه دراما الفضح (الاجتماعى) المتعلقة بالأحداث الجارية. فالنساء هنا لسن مُمَجدات، ولا يقدمن على أنهن "عاهرات ذوات قلوب من ذهب"؛ ولسن مرسومات كشخصيات على غرار الثنائية النمطية "فتيات طيبات ــ فتيات سيئات"، ولا هن موجودات هنا على صورة "العاهرة كبطلة"[٢] (كما هو الحال فى الكثير من الأدوار الأخرى التى أدتها بيتى ديفيز).

الشخصيات هنا قابلة للتصديق، وتسلك سلوكا ملائما. ويُلاحظ غياب الخلاص النهائى بالحب، والروح الرومانتيكية الخالصة، ونهايات التضحية بالنفس من خلال الموت الشائعة فى الأفلام التى تعالج الدعارة (مثل فيلم "فينوس الشقراء" Blonde Venus، وفيلم "آمن فى الجحيم" Safe in Hell، وحتى نسخة تومبسون المأخوذة عن فيلم "السادى" Sadie، الذى أنتج عام ١٩٢٨، والتى ألحت بها "نهاية سعيدة").

ومفتاح نجاح الفيلم هو التضافر والتكامل غير المألوف لإخراج للويد باكون مع الأمانة الشديدة لطاقم التمثيل، وهى ما يُبقى الفيلم على مستوى مبجّل يفوق ما أطلق عليه فرانك نوجنت Frank Nugent "عوامل الإثارة الميلودرامية". ونوجنت هو الناقد الذى بنى تقديره الشديد للفيلم على السماح بعرضه، والذى كان متأثرا أيضًا وعلى الأخص بأصالة النهاية:

> إن السيدات الخمس المشبوهات اللاتى يقفن على منصة الشهود، ويدلين بشهادتهن، فى حين ينتظرهن جلاد زعيم العصابة لحظة تركهن قاعة المحكمة، هؤلاء السيدات ترتفع مكانتهن من أجل تلك اللحظة، غير أنهن لا يمجّدن. وحين يختفين فى الضباب لا يوجد أثر لهالاتهن(٣)".

جونى فاننج مبتز الأموال وعدو النساء ليس أقل أصالة، بأداء إدواردو سيانيللى السلس والمنهجى (والباعث على احتقاره فى الوقت ذاته) مقابل الأداء الجاف والبهلوانى لرجال العصابات "المتهورين"، والذى قام به كاجنى أو روبنسون. وبدلا من قبضات و"مسدسات" رجال العصابات هناك الحَوَل الفاتر فى عينيه، والذى يدل على وجود خلل ما. وهو، مع ذلك، ليس رجلاً متهورًا. وفى الظروف العادية "لا ينتهز فاننج الفرص"، حتى حين يكون عازما على الانتقام، وهو على حق فى حذره، لأن ارتكابه جريمة واحدة شنيعة فى لحظة غضب يؤدى إلى توقف نشاطه كملك للجريمة المنظمة.

قبل سقوطه، أدار فاننج الشغل فى الكباريه كمهنة مربحة، وراح يغتصب السيطرة على، بل يغتصب حتى الملكية الشرعية لـ"كل ناد ليلى فى المدينة، وكل فتاة تعمل فى أى نادٍ ليلى". وقد ابتز المال من الملاّك والمضيفات "من أجل الحماية، والرشوة وأتعاب المحامين، ودفع الكفالات، وأى شىء آخر علاوة على تسوية الحكم فى قضايا تدخل فيها القضاء". والنساء اللاتى يعملن فى كباريه "كلوب إنتايم" هن آخر ما اكتسبه فاننج. وليست لديهن أوهام فيما يتعلق بعملهن

كـ"مضيفات فى نادٍ ليلى". وإذا كان العمل مع فاننج مسألة خطيرة وكريهة، فإن هؤلاء النساء يعتبرنه الوسيلة الممكنة الوحيدة لوظيفة مقنعة من حيث الأجر، أثناء السنوات الأكثر سوءا فى الكساد، والشىء البديل عن جونى فاننج هو فى أفضل الأحوال "العمل فى مصنع... أو خلف منضدة دكان... أو بيع السجائر...". وكما تقول مارى (بيتى ديفيز):

"لقد حاولنا أن نفعل ذلك بالفعل، وعلى مدى أسابيع طويلة. فليس بالأمر الطيب أن تعيش فى حجرات مفروشة، وأن تذهب إلى عمل، وتقضى يومين من أيام الأسبوع جائعًا، لكى يمكنك الحصول على بعض الملابس التى تغطى بها جسدك. لقد عانيت من ذلك فى ما بقى لى من العمر. وأنتم أيضًا".

عاهرات فيلم "امرأة مشبوهة" يشبهن مسز وارين عند برنارد شو، التى تتساءل: "لماذا تبدِّد حياتك فى العمل داخل حجرة غسل أطباق ثمانى عشرة ساعة فى اليوم من أجل بضعة شلنات فى الأسبوع؟" وهو الشىء المتلازم فى نظر العاهرات النسويات المعاصرات، اللاتى يعتبرن الدعارة مهنة ملازمة "للرأسمالية المتحيزة لجنس الرجال"(٤) فى أمريكا.

ومن أجل البقاء على يد الحياة، تقرر النساء الاستمرار فى خدمة فاننج طالما أنه يرعى مصالحهن الشخصية. وكما تقول مارى:

"البعض يا عزيزتى سوف يصفى أعماله فى القريب العاجل ولكنى لن أفعل ذلك، فأنا أعرف كل أشكال الاحتيال، وأظن أنى ذكية بما يكفى لكى أجارى العصر، حتى أحصل على ما يكفينى ويجعلنى أكف عن العمل وأعيش حياة رخيَّة بقية حياتى. إننى أعرف كيف أتغلب على هذا الابتزاز".

النساء، مع ذلك، لسن سفاكات دماء فى همهن من أجل البقاء. فالصداقة قبل كل شىء، وكل منهن تعتنى بالأخرى. وعندما يقرر فاننج بأعصاب باردة فصل إستيلل لأنها "أصبحت عجوزا" تدافع مارى عنها، وتعاتب رجل العصابة قائلة: "أنت تعرف أن استمرارها لن يؤدى إلى إفلاس المكان". وحين تصل شقيقة بيتى

(جين بريان) الساذجة والبريئة على غير انتظار، فإن النساء لا يدافعن فقط بحذر عن براءتها، بل يحفظن سر مارى المتعلق بمهنتها. والنساء الخمس يعشن ويعملن معًا، ويتدبرن أمر بعضهن البعض، ويتصدين لأى شخص آخر.

وهناك تشديد غير عادى على تصرف بسيط للنساء الصديقات، هو سيرهن فى الشوارع وكل تمسك بيد الأخرى. وقد يبدو الأمر أقل غرابة، ويحمل تأثيرا أقل، لو كانت الصداقة الحميمة النسوية شائعة بدرجة أكبر فى السينما. فالمألوف أن نرى بطلين لهوارد هوكس فى نوع ما من معركة مُحبيِّن، وأن نشاهد جنود الفرسان عند فورد فى شجار ودى داخل حانة. ومع ذلك، فالتعبير عن الصداقة والاحترام بين النساء فى السينما شىء نادر، وفريد تقريبًا، وتصبح الدعارة (الوجه المقابل لنوع واحد من سلوك مهنى) على نحو غير متناسب مثيرة للمشاعر.

وإذا كانت نذالة فاننج تمثل وجهًا واحدًا من أوجه مخاوف المضيفات، فإن "القانون" المتمثل فى شخص ديفيد جراهام (همفرى بوجارت) وكيل النائب العام فى المنطقة يثير قلاقل أخرى. وكما تعلق جابى (لولا لين) بمكر: "القانون ليس من أجل أناس مثلنا!".

وجراهام يلتقى للمرة الأولى مع مارى، حين اتهمت زورًا بقتل رالف كراوفورد. ورالف، صبى البلدة الصغير، يعتقد بسذاجة أن باستطاعته الإفلات من تقديم فواتير مزورة إلى نادى "كلوب إنتايم". ولهذا تقتله منظمة فاننج.

يرى جراهام فى مارى فرصته للقبض على فاننج، رئيس العصابة المنظمة والمطلوب بإلحاح. ومارى تستطيع، كما يجادل جراهام، أن تساعد نفسها إن ساعدت السلطات القضائية على إدانة فاننج: "إننا نحاول أن نساعد أناسًا مثلك، ولكن ليس هناك ما نستطيع أن نفعله ما لم تكونى راغبة فى مساعدة نفسك".

إن جراهام، الليبرالى المصاب بقصر النظر، لا يمكنه فهم أن مارى لا تستطيع أن تتصرف غدرًا. ففاننج سوف ينجو من أى اتهام بجريمة توجهها إليه، ورغم ما تدفعه له كأجر بالابتزاز فإن عملها كـ"مضيفة" يمكنها من الحصول على

"حياة لائقة". وبناء على ذلك يأتى ردُّها الوقح على ممثل "القانون": "أى نوع من التغير فى المعاملة قدمته لنا فى أى وقت، غير معاملتنا باستبداد من غير مراعاة لمشاعرنا فى كل مرة نلتقى فيها ؟. هناك نوع واحد من التغير فى المعاملة نريده منك، وهو أن تتركنا لحالنا، وتدعنا نعيش الحياة بطريقتنا الخاصة".

سندريللا والشقيقات الشريرات

القتل الوحشى غير المبرر لشقيقتها بيتى، هو الذى أقنع مارى باتخاذ أى إجراء متطرف للتخلص من فاننج، حتى لو وُضِعت حياتها فى دائرة الخطر الشديد. وبيتى التى تبدو للوهلة الأولى متضرجة الوجه بحمرة الخجل، وتطغى على ملامحها البراءة والبساطة والثقة، لا تعلم أى شىء عن المهنة الحقيقية لشقيقتها. وهى تفترض بالأحرى أن مارى تؤدى عملاً شاقا كـ"موديل" لتوفر لها المال بنبل، كى تتمكن من الالتحاق بالكلية. (ومع أن مارى لا ترى أى أسلوب حياة بديل لنفسها، فإنها تدرك أن التعليم فى كلية سوف يحقق وجودًا أفضل لأختها الصغرى. والحق أن النساء الأخريات يبدين مسحة غيرة حين تقول إحداهن: "إن الذهاب إلى المدرسة نوع من اللهو... ويبدو أسهل من الوقوف على قدميك طوال الليل فى حجرة فاسدة الهواء...").

ورغم ذلك، حين تُلقى الشرطة القبض على مارى بعد العثور على جثة رالف، يبدأ تعلُّم بيتى الحقيقى. فهى أيضًا قد قبض عليها، وسجِّل اسمها فى سجلاتَ الشرطة، وتناقلت الصحافة صورتها. ثم هناك الإهانة الإضافية من رجال الشرطة أثناء التفتيش والاطلاع على الهويات، وبعدئذ الإذلال الأخير فى المحاكمة.

الشهادة (المرتَّبة) التى قدمتها مارى ضد فاننج دحضها بسرعة وبقوة جوردون "المتحدث باسم" فاننج، والذى أجبر المحلفين على تكذيب التصريحات المقدمة من جانب "تلك المرأة السيئة السمعة بصورة واضحة". وقد وصف شهادة مارى بأنها: "... غير جديرة بالثقة، ومجردة من المبادئ الأخلاقية، ومن غير

المناسب أن تسمع فى قاعة للعدالة... وهى امرأة كريهة فى أعين كل الرجال والنساء المحتشمين" (جرى كل هذا ومارى على علم مسبق بحدوثه، كما أنها وافقت عليه مكرهة، وهى حيلة "ذكية" دبرها فاننج مقابل إطلاق سراحها).

أقلقت ردود أفعال المحلفين مارى إلى حد ما، بعد معرفة أن أختها بيتى قد تأذت على نحو موجع، باكتشافها لأول مرة أن شقيقتها تعمل فى نادٍ ليلى. وعلاوة على ذلك فإن صورة بيتى الفوتوغرافية التى نشرت فى الصحف التى توزع عبر البلاد، جعلتها تخجل بشدة من العودة إلى المدرسة لكيلا تواجه بالسخرية. وبدلاً من اتخاذها موقفًا من الإقامة مع مارى والنساء الأخريات، فإنها تقضى الوقت بلا عمل فى الشقة، فى حين تعود النساء الأخريات، بما فيهن مارى، إلى العمل فى نادى فاننج. ويظل كل شىء هادئًا لفترة، بعد أن توصلت مارى وبيتى إلى تسوية. ولكن ذات ليلة تتهيأ الأخت الصغرى للعمل.

تجد إيمى لُو بيتى جالسة وحدها فى غرفة المعيشة المظلمة، تحدِّث نفسها، فتتأسف على حالها قائلة: "فتاة رائعة مثلك ينبغى أن تخرج وتتمتع بحياتها"، ثم تدعوها إلى حفل عند جونى فاننج "هو أحد أرقى الحفلات فى المدينة". وتوافق بيتى على الذهاب، تحت إغراء ارتداء ثياب الحفل وفكرة أمسية مثيرة غير متوقعة.

وحين كانت بيتى ترتدى ملابسها، استعدادًا للحفل، نادتها إيمى على سبيل المزاح باسم "سندريللا"، ولكن هذه الإيماءة ليست إيماءة غير مقصودة كما يبدو، حيث تحولت قصة بيتى إلى شىء باعث على الغرابة، وأصبحت فى نهاية الأمر كابوسًا مماثلاً لحكايات الجان التى تكتب للأطفال.

إن الأخت "الشريرة" التى تحميها أكثر مما ينبغى جعلت بيتى تلازم البيت وتحب العزلة، هربا من بيئة فاسدة محتملة. ولكن "الأم الروحية المتهورة الشبيهة بالجنِّى" (إيمى لو) تغريها بالذهاب إلى حفلة الرقص (وتزوِّدها بالملابس اللازمة للمناسبة) حيث تقابل "أمير الأحلام" الذى يمثله هنا رجل فى منتصف العمر ذو

كرش، وحين تترك الحفل مبكرًا، كما ينبغى أن تفعل، يقدِّم لها ورقة من فئة الدولارات المائة لسداد أجرة "التاكسى".

وبعد أن تدفع بيتى الدولارات المائة بالكامل إلى سائق "التاكسى" "الذى يماثل المركبة الذهبية فى قصة سندريللا"، تمضى إلى شقتها، منهية ليلة حالمة ومثيرة فى نظرها، وكأنها سندريللا بعد حفلة الرقص. ولكن لسوء الحظ يفرض الواقع نفسه على خيالها الجامح.

تواجه بيتى شقيقتها الساخطة، التى تصرخ فى وجهها: "يا أيتها الغبية الصغيرة... إذا كنت ترغبين فى الذهاب إلى حفل مرة ثانية فاعملى بنصيحتى!"، وتلى ذلك شجار انطلقت فيه كل مخاوف مارى وكل استياءات بيتى.

تقول بيتى: "هل تظنِّين أنى مجنونة كى أظل حبيسة هذه الحجرة الشبيهة بالقمقم إلى الأبد، لمجرد أنك خائفة من أن أتعرض لما تفعلى ؟" وترد مارى (وهى تصفع بيتى بسبب عجرفتها وتلميحاتها):... بإمكانك أن تذهبى إلى أى مكان ترغبين فيه من الآن فصاعدًا ! كما أنه يمكنك الآن العودة إلى حفل فاننج!.

وذلك بالضبط هو المكان الذى ذهبت إليه بيتى. وإن كانت سندريللا العاقلة قد ذهبت إلى فراشها لتنام. وكوفئت فى اليوم التالى بملاحقة أمير الأحلام لها، فإن بيتى لم تستطع الانتظار، وهى غلطة كانت لها عواقب وخيمة.

فحين ترجع بيتى إلى الحفل، لا تعود الأمور تمضى كما كانت، فهى متوترة والرجال أصبحوا فى قمة الاستثارة. ويفقد مستر كراندول، الرجل الذى أُعجب بها وأعطاها ورقة الدولارات المائة، حياءه. ويتبنى قصره فى تلك اللحظة عروض الصداقة الجنسية المزعجة، التى تخيف بيتى بشدة، وتجعلها تجرى صارخة وتطلب مساعدة إيمى لو.

وبدلا من ملاقاة فاننج، الذى ينزعج بشدة من سلوكها الطفولى الهيستيرى إلى الحد الذى يجعله يفقد هدوءه ويلكمها بعنف، تسقط على نحو مروع متدحرجة فوق درجات السلم وتلقى حتفها.

وهكذا تأتى نهاية قصة السندريللا.

انتقام الأخوات الشريرات

تبدأ مارى البحث عن شقيقتها المفقودة، وهى لا تدرى بجريمة القتل، وينتهى بها البحث إلى مكتب جراهام. ويتألم جراهام بشدة من الخديعة المبكرة ولكنه يرفض مساعدتها بتعالٍ: "لقد اخترتِ الاعتقاد بأنه باستطاعتك تحقيق أهدافك عن طريق الخداع ! حسنا، لقد تعلمت أنا شخصيا أن هذا الصنف من البشر ينتهى به الأمر عموما إلى خداع نفسه، و... أنا لا أشعر بأى قدر من الأسف، لأنك يا سيدتى تواجهين الآن تأنيب الضمير، الذى استيقظ لديك".

كل المواعظ الأخلاقية فى العالم لن تجعل مارى تغيِّر أساليبها. ويأتى الدافع ببساطة وعلى الفور لأسباب شخصية ملموسة، فقد أخبرها جراهام، الذى قرأ عليها أولا تقرير المحقق فى أسباب الوفاة المشتبه فيها، بموت بيتى. وفجأة يصبح لمارى مبرر وجود، وهو الانتقام.

وحين يستعلم جراهام ومارى عن التفاصيل من النساء الأخريات، يقدمن متعاطفات القليل من المساعدة، لأنهن لا يرغبن فى إطلاق العنان للثأر من عالم الجريمة المنظمة، لمجرد تأييد دعوى مارى للانتقام (ويقول جراهام: "كنت أظن أنهنَّ صديقاتك"، وترد عليه مارى: "وأنا أيضًا كنت أظن ذلك").

هذا هو المثال الأول عن الخلاف بين النساء، وهو الانقسام الذى أضعفهن بجلاء. وفى المشهد الأكثر وحشية ورعبا فى الفيلم يضرب فاننج مارى بقسوة على أيدى جلاديه، فى الوقت الذى تقف فيه النساء الأخريات عاجزات فى الغرفة المجاورة. وتعرض آلة التصوير كلا منهن فى لقطة قريبة، وتسجّل مظاهرهن المصطنعة المصدومة تأثير الصرخات اللاتى يسمعنها. ومع ذلك يظللن غير راغبات فى الإدلاء بالشهادة.

لكن عودة إيمى لو إلى المجموعة بعد غيبة هى التى أدت إلى التسوية. فهى تعترف بأنها شهدت مقتل بيتى، وأنها راغبة فى تقديم شهادتها على ذلك. وتقول: "إننى مشرفة على الموت... وسوف يصيبنى بالضبط كما يصيب كل واحدة منكن"،

ملفتة أنظار النساء الأخريات إلى وضعها؛ وتضيف: "طالما كنا على قيد الحياة، فهناك فرصة لأن يقص شخص ما الحكاية، ولا ينتهز فاننج الفرص".

وقد تشجعت النساء جميعهن إلى مدى أبعد على يد مارى، التى تواصل القتال بتصميم أشد، وهى على سرير مرضها فى المستشفى، حيث ترقد فى حالة حرجة: "إن كانت هذه هى ما تسمونها حياة، فأنا لا أريد أى جانب منها. لقد سئمت خوفى من فاننج أو أى شخص آخر. ولابد أن هناك طريقاً آخر..."، ولهذا تتحالف النساء فى النهاية على الإدلاء بشهادتهن من جديد ضد فاننج. ورغم أن جلاد فاننج "مدمن المخدرات" يذرع المكان بعصبية أمام نافذة السجن ليرعبهن، إلا أنهن يقفن أخيراً على منصة الشهود، وينصرن جراهام فى إدانة فاننج.

مرة أخرى ومن جديد، يحاول "المتحدث باسم" أعضاء العصابة الإجرامية أن يكسب القضية، بتفنيد شهادات النساء. ولكن فى هذه اللحظة يحوّل جراهام الوسيلة لمصلحته. كما يحذر القاضى ماك كوك محلفى لوشيانو قائلاً: "إنه من الناحية القانونية لا يستطيع أن يؤمن بأن العاهرة غير جديرة بالثقة...، ولذا لابد أن تقيّموا قصتها كما تقيموا قصة شخص شريف"(٥). وينصح جراهام محلفى فاننج قائلاً: "دعونى أكون أول من يسلم بحقيقة التهم الموجهة ضد هؤلاء النساء، محاولا تكذيبهن... فأخلاقهن موضع شك، ومهنتهن بغيضة أخلاقيا وكريهة... وليس من الصعب صلبهن، ولكن من الصعب صلب الحقيقة. وتلك الحقيقة هى أن هؤلاء الفتيات ظهرن أمام المحكمة، رغم وجه الإرهاب الصرف والصارخ، معرضين أنفسهن لتحدى العامة، ولكى يقلن الحقيقة عن أنفسهن، ويحكين للعالم ما هو عليه حالهن بالفعل... وحينئذ لابد أن تؤمنوا بأنهن كن يقلن الحقيقة حين أدلين بشهاداتهن...".

حُكم على فاننج بالحكم نفسه الصادر ضد لوشيانو وهو ٣٠-٥٠ سنة سجن. وعند انتهاء المحاكمة التف المراسلون الصحفيون حول جراهام لتقديم التهنئة، فى حين غادرت النساء مبنى المحكمة دون أن يلتفت إليهن أحد، يغطيهن "ليل ضبابى" رمزى. فالحكم النهائى تم التوصل إليه بشق الأنفس.

ربما تكون اللحظات الأخيرة من فيلم "امرأة مشبوهة" هـــى الأشـــد رقـــة، والأشد إثارة للعاطفة والإعجاب أيضًا، بالتبـديل الإخراجـى البـسيط للـسيناريو المكتوب إلى فيلم سينمائى، والذى يحوّل الميلودراما الواضحة بدرجة كبيـرة إلـى عمل رشيق مصقول وشاعرى.

سمحت المعالجات الأولية للفيلم بتطور علاقة حب بين مارى الأقل وقاحـة ووكيل النائب العام الأكثر رحمة، وهذا من شأنه أن يؤدى إلى النتيجـة الحتميـة لخلاص مارى (من الخطيئة) بالحب، وهو الشيء المفضل فى "النهايات الـسعيدة". غير أن المخرج للويد باكون أدرك بوضوح أن "امرأة مشبوهة" كفـيلم ينبغـى أن يكون أقل تقليدية بكثير، وأن قصته لابد أن تكون أكثـر أمانـة، مـن الـسيناريو المكتوب، ولهذا أسقط النهاية المفبركة من أجل مشهد بديل يعبر عن تعقُّد الواقع.

يتابع جراهام حركة النساء خارج المحكمة، ويقف للحديث مع مارى. ومناخ المشهد مثالى من أجل إعلان حب، ليل ضبابى بصورة باعثـة علـى الاسـتثارة الحسية، يضيئه مصباح وحيد فقط متلألئ هو مصباح قاعة المحكمة. لكن حديثهما، وعلى عكس ذلك، حديث مراوغ ودفاعى، كما لو أنهما يخبئان بالفعل هموم الحنين الرومانسى:

ــ جراهام: إلى أين ستذهبين؟

ــ مارى: هناك أماكن كثيرة.

ــ جراهام: وماذا ستفعلين؟

ــ مارى: سوف أدبر أمورى.

كيف ينتهى تبادل الحديث المؤلم هذا ؟. إن جراهام يدفع الحديث فى اتجـاه مختلف، ولكن سؤاله لمارى عن المكان الذى تعتزم الذهاب إليه يثبت تمامًـا أنـه سؤال ينذر بكارثة، بل إنه فى الواقع فاجع تمامًا. فهو يقول: "بـودِّى مـساعدتك" بطريقة تظهر شكلا من أشكال التفضل عليها على نحو فريد، محطما على الفـور

وبطريقة غير قابلة للتراجع أى فرصة للسمو من خلال الحب. ويتمتم جراهام بصوت لا يكاد يسمع: "وأعتقد أن لديك فرصة تغيُّر مواتية... وأود أن تمسكى بها... ولقد قلت ذات يوم إذا بدأتِ فى مساعدة نفسك فى أى وقت، سأكون أول من يناقش أمرك، ومازلت عند رأيي. وبغض النظر عما تفعلين أو إلى أين ستذهبى فإننا سوف نتقابل مرة ثانية".

ترى مارى من خلال تلك الكلمات خداعًا للنفس ذا طابع عاطفى جدير بالازدراء لحد ما وتعلق بعنف: "ما هى الفائدة التى تؤخرها باللف والدوران؟ كلانا يعيش فى عالم مختلف، وهذا يحتم على كل منا أن ينصرف إلى حال سبيله". فمن الوجهة الواقعية لا يستطيع "حاكمنا القادم" (كما أطلق على جراهام فى نهاية فيلم "امرأة مشبوهة") وعاهرة أن يمتزجا.

تعود مارى إلى صديقاتها الأربع، ويعود جراهام إلى جمهوره تحيط به الصحافة ويلاحقه المصورون. ولكن فى الوقت الذى يتلقى فيه جراهام التهانى خارج الصورة، تختار آلة تصوير للويد باكون أن تكون البطلات الحقيقيات لفيلم "امرأة مشبوهة" وهن العاهرات الخمس، متلاصقات داخل الإطار وفى أوضح صورة.

إن وجوههن تعكس شيئًا من اليأس والخوف والتشوش، فإلى أين سيذهبن فيما بعد ؟ ومع ذلك تبتسم جابى. وبينما ينصرفن يدًا فى يد فى الضباب نشعر بقوة لا سبيل إلى فهم كنهها.

ولنعد إلى نقطة البداية فى هذا البحث: لقد مرت ثلاثون سنة منذ عرض فيلم "امرأة مشبوهة" لأول مرة، ولكن يوما بعد آخر يتأكد مدى عمق صلته بالموضوع. فهو ينصب على التحليل الدقيق لـ"بزنس" الدعارة، كما يتوجَّه أيضًا إلى الهموم الفلسفية الأكثر تقدمًا لحركة المرأة فى عام ١٩٧٢. وفى الوقت الذى تواصل فيه المحاكم الكبرى التحقيق فى موضوع تجارة الرقيق الأبيض وحلقات الدعارة، تتجمع النسويات الراديكاليات و"العاهرات" لمناقشة مأزقهن المشترك كأناس مضطهدين.

وما تقوله العاهرات الآن هو فقط تكرار للأفكار التى عبرت عنها منذ زمن طويل نسويات تقدميات مثل إيمّا جولدمان Emma Goldman التى خبرت هى ذاتها الدعارة فى فترة ما لسبب جوهرى:

"ما هو بالفعل سبب الاتجار بالنساء؟ بديهى أنه الاستغلال؛ فالإلـه(٦) عديم الرحمة للرأسمالية يسمن على حساب الأجر الزهيد جدا للعمل، وهكذا تساق آلاف النساء والفتيات إلى الدعارة"(٧).

الفكرة الرئيسية عند جولد مان واضحة دون تحليل جذرى، ولكنها تقال بكلمات لا تقل فصاحة على لسان مارى فى فيلم "امرأة مشبوهة" (وقد اقتبست تلك الكلمات من قبل، ولكنها جديرة بإعادة الاقتباس): "لقد حاولنا أن نفعل ذلك بالفعل، وعلى مدى أسابيع طويلة. فليس بالأمر الطيب أن تعيش فى حجرات مفروشة...".

إن كتابات النساء عن نشأة الدعارة (والتى تختلف جذريا عن الكثير من كتابات المحللين الذكور والأخلاقيين) تناقش الحرمان المادى فى فيلم "امرأة مشبوهة" بوصفه الدافع وراء التجارة. وكما تعلق بوللى آدلر، وهى مديرة بيت دعارة، أدينت فى جريمة، فى سيرتها الذاتية: "حين تنظر فتاة فى الخامسة عشرة فيما يدور حولها، بالإدراك الحديث لمراهقة، وترى فقط الفقر والقبح، حينئذ توضع القاعدة الأساسية"(٨).

هؤلاء النساء يقلن إن الدعارة سوف توجد دائمًا فى أى مجتمع رأسمالى، والذى يعد القمع الاقتصادى والاجتماعى للمرأة أحد أوجهه الضرورية. وبناء على هذا لا يمكن أن يوجد "علاج" لأنه لا نهاية للاتجار فى النساء، بغض النظر عن عدد أو كثافة الرقيق الأبيض، وهن بذلك ضد وعلى عكس ما تقوله الأبحاث. وإن كان يبدو غريبًا أن تلك الأبحاث العقيمة تُجرى المرة تلو الأخرى، فإن إيمّا جولدمان تكتب فى الوقت المناسب عن حدوث هذا التكرار، وهى فى تناولها لأبحاث روكفلر عن الرقيق الأبيض فيما قبل الحرب العالمية الأولى، تقدم هذا التحليل العنيف:

"لقد توصل مصلحونا الاجتماعيُون فجأة إلى اكتشاف ـــ هو تجـــارة الرقيق الأبيض. والأبحاث زاخرة بهذه الأوضاع الاجتماعية التى لـــم يسمع عنها من قبل. والمشرِّعون يضعون الآن خطة لمجموعة جديدة من القوانين لإيقاف الرعب... وحين تُحوَّل محن البشر إلى لعبة ذات ألوان مبهرجة فحسب سوف يصبح الطفوليون مهمـــومين ـــ لفتـــرة قصيرة على الأقل... والصرخة المبررة أخلاقيا ضد تجارة الرقيـــق الأبيض لعبة كبيرة. فهى تستخدم لتسلية الناس لبرهة قصيرة، وسوف تساعد فى خلق بضع وظائف سياسية جدا، فالذين يطوفـــون حـــول العالم كبحَّاث هم طفيليات ومخبرين وهلم جرا(٩).

إن رجالاً مثل توماس ديوى الحقيقى وديفيد جراهام الخيالى هم "طفيليـــات" كبيرة، ربما بدون دوافع شريرة مقصودة. وحتى الآن فهـــم مرتزقـــة كـــذلك فـــى مساعيهم الإصلاحية. وحين ترفض مارى فى فيلم "امرأة مشبوهة" أن تقـــدم فـــى بادئ الأمر دليلاً ضد فاننج، فإن جراهام يهددها بالاعتقال. وحين تعود مرة ثانيـــة، فى بحثها اليائس عن شقيقتها المفقودة، فإنه يطردها بأعصاب باردة.

وتعتصم مارى والنساء الأخريات بقدرتهن على "التحايل علـــى القـــانون". وتثبت السلطات القضائية، التى يمثلها جراهام، أنها ليست موضع ثقة فـــى نظـــام مرهق بعدم المساواة فى التوزيع والفرص. وكما تشير مارى: "لو أننى شخص مهم لما عوملت بهذه الطريقة".

إن الحركات الهادفة للإصلاح تثبت على نحو مطرد أنهـــا غيـــر مناسـبة للمعالجة (كما أنها عادة غير معنية بالمشكلات الأساسية التى تضايق العـــاهرات: المساعدة الطبية، والأدوية، والنشرات الخاصة بالأمراض التناسلية)، وأخيرًا "إلغاء الطابع الإجرامى" (للمهنة – م).

وتتخلى القوانين المدونة المعنية بالدعارة والرقيق الأبيض باســتمرار عـــن العاهرات، بدلاً من حماية وتوسيع حقوقهن. فـــ "مشترو المتعة" نادرًا ما يُتهَّمـــون،

بل إنهم لا يُتهَّمون على الإطلاق، حتى لو كانوا مذنبين أمام القانون؛ أما النساء فقط (أو العُهَّر من الرجال) فهن (أو هم) من يتم إزعاجهن (أو إزعاجهم) بالغارات المتكررة على أماكنهم، كما يتم إيقاعهن فى شباك الشرطة وعقابهن فى حينه. ولهذا فإن جابى على حق فى قولها "إن القانون ليس من أجل أناس مثلنا".

وهكذا فالمجتمع بجهله يخلق أبطالاً، بعيدًا عن هذه "الطفيليات" البشرية، فرجال مثل جراهام وديوى يصعدون إلى ذرى الشهرة السياسية على حساب شجاعة نساء مثل مارى وصديقاتها. أما بالنسبة للنساء، فلنقتبس من جديد عن إيمَّا جولدمان: "إن المجتمع يخلق الضحايا التى يحاول فيما بعد عبثًا أن يتخلص منها". والنساء، رغم كل شيء، وبصرف النظر عن نبل أو شجاعة أفعالهن، مازلن خارجات على القانون بالنسبة للمجتمع البشرى.

فيلم "امرأة مشبوهة" هو فى النهاية أقرب إلى الروح الحانية لدراما جون فورد السياسية العميقة عن الغرب، فى فيلم "الرجل الذى قتل ليبرتى فالانس"، منه إلى أفلام "الاعترافات" العاطفية للنساء بالخطيئة. ففى فيلم فورد هناك فعل شجاع لرجل واحد ولكنه مجهول، هو قتل ليبرتى فالانس الشرير رميًا بالرصاص، ينسب خطأً إلى رجل آخر، ويؤدى إلى الصعود السياسى للأخير، وهو رجل القانون رانسوم ستودار الحسن النية، والذى يعد نفسه، رغم ذلك، أقوم أخلاقًا من الآخرين كديفيد جراهام. وبالضبط كما يُستخف بمطالب البطل الحقيقى فى فيلم "ليبرتى فلانس"، فإنه فى فيلم "امرأة مشبوهة" يتم تجاهل العاهرات من أجل بطل، يقبله المجتمع، هو وكيل النائب العام المشارك فى شن الحملة العنيفة ضدهن.

غير أن فيلم "الرجل الذى قتل ليبرتى فالانس" يعد تحية إلى أبطال الغرب القديم المضحِّين والرواد، والذين تجاهلتهم الصحافة وتجاهلهم السياسيون. وكذلك فيلم "امرأة مشبوهة"، فرغم أنه يقدم ديفيد جراهام، وهو يتحول إلى أسطورة، فإنه يعد تحية إلى تلك النساء اللاتى أدلين بشهاداتهن ضد لوشيانو، كما أنه عمومًا تعبير عن احترام مطلق لكل النساء المجهولات اللاتى يمارسن الدعارة.

هــوامش

(١) بسبب مبادئ وقواعد إنتاج الأفلام التى وضعت فى عام ١٩٣٤، أصبحت النساء فى فيلم "امرأة مشبوهة" مضيفات فى ناد ليلى. ومع ذلك فقد جرى التلميح إلـى مهنتهن الحقيقية على امتداد الفيلم. وهناك مثال واضح جدا على ذلك هو أغنيـة تغنيها مضيفة فى "كلوب إنتايم"، وعنوانها "رجُلى الدولار الفضى" وترد فيها تلك الكلمات:

رجُلى الدولار الفضى...
لم يتركنى إلا بعد أن ترك
دولارًا فضيا فى يدى.

وفى كتابها "The lonely Life" (حياة بلا رفيق) تشير بيتى ديفيز إلى دورهـا بوصفه دور مومس تعقد صفقاتها بالتليفون.

(٢) Hickman Powell, Ninety Times Guilty. New York: Harcourt Brace, 1939, p.324

(٣) جريدة النيويورك تايمز The New York Times عدد ١٢ أبريل عام ١٩٣٧.

(٤) مجلة "صوت القرية" The Village Voice عدد ٦ يناير ١٩٧٢ صفحة ٥٤.

(٥) جريدة النيويورك تايمز، عدد ٧ يونيو، ١٩٣٦، الصفحة الأولى.

(٦) "الإله" يستخدم هنا بمعنى مجازى، وهو الإله مولوك Moloch السامى، الذى كان يضحى بالأطفال على مذبحة تقربًا له ـــ م.

(٧) Emma Goldman. "Th Traffic in Women",in Miriam Schneir, ed. Feminism. New York: Random House, 1972. P.310

(٨) Polly Adler, A House is not a Home. New York: Rinehart, 1953, p.128

(٩) Goldman, op. cit., pp. 309-310

المرأة المنقسمة
بِرِى دانييلز فى فيلم "كلوت"

ديان جيديس

هذا المقال لديان جيديس عن فيلم كلوت "Klute"، والذى نُشر فى العدد ذاته من مجلة "المرأة والسينما" Woman&Film مع متابعة كونستانس بينلى Clnstance Penley النقدية لفيلم "صرخات وهمسات" Cries and Whispers، يدرس بعض الوسائل التى يمكن أن يقدم بها فيلم هوليوودى (كتبه وأخرجه رجال) حالة باعثة على الاهتمام عن معضلة امرأة. وتحاول جيديس إثبات أن فيلم "كلوت" يتركز بالفعل حول الشخصية الرئيسية الأنثى بِرِى دانييلز، وهى عاهرة من نيويورك تجرى صفقاتها بالتليفون، وترغب فى أن تكون عارضة أزياء، ولا يدور حول البطل الذكر كلوت. ومعضلة بِرى معضلة كبرى ــ الخوف من أن يفقدها الوقوع فى الحب استقلالها وذاتها ــ يجرى تحويلها إلى شىء ملموس من خلال عنصر الإثارة/ الترقب فى الفيلم: "وكلما اقتربت من أن تفقد سيطرتها على نفسها عاطفيا، ازداد اقترابها من أن تفقد حياتها". والشخصيتان الذكريتان ــ قاتل ومخبر/ عاشق ــ مترابطتان لحد بعيد بحيل أسلوبية، وتصادق برى ذاتها كلا منهما: القاتل من خلال روابط أسلوبية وفكرية (تعدُّها جيديس) والمخبر من خلال مودة متنامية.

ولهذا فإن الفيلم فى رأى جيديس ليس، فى المقام الأول، فيلما عن الصراع بين بِرى دانييلز الطيبة وبرى دانييلز الشريرة ــ أى بين العاهرة والعاشقة المخلصة ــ وهو صراع قد يسمح بنقد يمكن تبريره لأساليب ومناورات الفيلم الجنسية أو نهايته "غير المتوقعة".

كما أنه بدلا من أن يعالج الفيلم بالدرجة الأولى صراعًا من أجل الحب، فإنه يعالج صراعًا ضد الخوف من فقد السيطرة على النفس، وهو خوف ترى جيديس أنه يكاد يكون ارتيابيا Paranoid، حين تخاطر النساء فى الواقع بالخسارة وهن يلزمن أنفسهن برجل، حتى لو كان رجل حسن النية مثل كلوت الذى قام بدوره دونالد سازرلاند.

* * *

منذ عرض فيلم "كلوت" لأول مرة وهو يلاقى قدرًا كبيرًا من الاهتمام النقدى الجاد، وهو اهتمام يستحقه تمامًا؛ ولكن الغريب أن هذا الاهتمام جاء بالكامل تقريبًا من جانب الرجال، فحتى الناقدات النساء القليلات اللاتى كتبن عنه فشلن فى فهمه كفيلم له أهمية خاصة بالنسبة للنساء. ورغم ذلك فإن "كلوت" يبدو لى فيلما يقول الكثير عن المرأة (والرجل) بدرجة أكبر من أى فيلم عرض فى السنتين الأخيرتين أو السنوات الثلاث الأخيرة.

وهناك عدة أسباب محتملة لإهمال النساء فيلم "كلوت"، منها إبداعه على أيدى ذكور (المخرج وكُتاب السيناريو رجال)، وتغليفه بالإثارة؛ وربما حتى عنوانه (الذى يشير إلى الشخصية الذكورية، رغم أن المرأة هى محور الفيلم بكل وضوح)، وربما يكون السبب الأكثر رجحانا افتقاده لمضمون سياسى صريح: فالبطلة، برِى دانييلز، ليست "متحررة" بدافع وعى بذاتها، أو هى حتى تناضل من أجل نوع من التحرر، وهو المعنى عمومًا بهذا المصطلح. وهى، على أية حال، تنضم إلى الاتجاه العكسى: من امرأة هشة، وإن كانت ذات استقلال ذاتى أصيل، إلى الحب والاعتماد على رجل. ومع ذلك، فهى فى رحلتها المعذَّبة تنجح فى تجسيد أحد الهموم الأكثر أهمية والمعاصرة للمرأة: الصراع بين دعاوى الحب ودعاوى الاستقلال. وفيما يتعلق بالصراع العنيف العاطفى الذى تعيشه برى ــ بين دافع العطاء والحب من جانب ومخاوف فقدان الذات من جانب آخر ــ فهو صراع نسائى شائع تمامًا، ومع أنه ربما يكون موجودًا طيلة الوقت إلا أنه يبدو مناسبًا لعصرنا بوجه خاص.

وفيلم "كلوت"، الذى هو أكثر من مجرد قصة مثيرة كلاسيكية، أو فيلم أسود، أو تجديد عصرى لفيلم "النظرة الخاصة" ــ كما رآه النقاد ــ يبدو لى أقرب إلى القصة المثيرة المشوقة السيكولوجية التى تجرى معظم أحداثها داخل رأس الشخصية الرئيسية. وهو يُروى من وجهة نظر ذاتية لحد كبير، ورغم أن الشخصيات "واقعية" إلا أنها يمكن أن ترى بوصفها مجرد تصورات داخل ذهن البطلة. ويحدث الفيلم تأثيره على مستويين: كقصة مشوقة صريحة، وكتجسيد درامى لصراع داخلى هائل؛ ولكنه يستمد قوته من المستوى الثانى.

اللقطة الأولى فى الفيلم هى لجهاز تسجيل يدور مسجلاً ببراءة حفلة غذاء مرحة، حيث يدفئ رجل وزوجته كلاهما الآخر بحميمية. وتخلى هذه اللقطة السعيدة مكانها فى الحال للقطة للموقع ذاته، ولكنه مظلم: فالرجل الذى يُعتقد أنه مرتبط بطريقة ما ببِرى يختفى. ويلى ذلك نزول أسماء العاملين فى الفيلم موضوعة فوق لقطة لجهاز تسجيل آخر يصدر عنه صوت بِرى. وهكذا ترتبط برى فى أذهاننا بالتضاد بين الضوء والظلام، والحب والخوف.

تتجسد فتاة شريط التسجيل ــ العاهرة ــ كعارضة أزياء طموحة؛ ونراها لأول مرة فى تجمع أثناء تجربة أداء من أجل القيام بإعلان تجارى. ونراها فيما بعد، وقد فشلت فى الحصول على وظيفة، ترتب ميعادًا مع شخص بالتليفون. وبهذه المسحات الافتتاحية البارعة يرسخ صناع الفيلم التناقض الشديد، والصراع المستمر الذى يشكل دافع بِرى طوال باقى الفيلم.

وتوضح برى هذا الصراع فى مشهد متأخر مع المختص بعلاجها النفسى، حيث تفضى إليه بأن الوقت الوحيد الذى تشعر فيه بأنها تمارس أى نوع من السيطرة على حياتها هو وقت تدبيرها للخدع. كما أن سيطرتها على الزبائن تشعرها بالسيطرة على نفسها. ومن ثم فإن جانبا من برى يحتاج إلى الكف عن السيطرة؛ ولهذا تجيء محاولاتها للعمل كعارضة أزياء، أو كممثلة، أو للهروب "من الحياة". ولكن إيماءات الهروب هذه تولد فقط العجز والاستضعاف اللذين

يتضادان بدورهما مع تدبير الخدع: تجربة الأداء التمثيلى تتبعها مخابرة تليفونيـــة. وتساوى برى بين فقد السيطرة على النفس والخطر، الخطر الذى تراوده هى ذاتها باستمرار؛ وعلى الرغم من أن برى، كما أشار المخرج آلان باكولا، فتاة مذعورة، إلا أنها تعيش في شقة فوق سطح منزل، وتضع على بابها خمسة أقفال.

يدخل كلوت- وهو شرطى فى مدينة صغيرة يتحرى عن اختفاء صديق له- حياة برى، ويقوّى صراعها. ويومئ قدومه بإمكانية حياة مختلفة بالنسبة لها، ولكنه يجلب، أيضًا، التهديد المجهول الذى يسوقها إلى حياة مفاجئة وصريحة. والواقع أن هذا التهديد، والقاتل المحتمل لبرى، يمكن فهمهما كتجسيد للخطر العـــاطفى القـــادم على يد كلوت. ومنذ البداية يظهر الرجلان متجاورين دائمًا تقريبًـــا. ويحـــدث أول ظهور لكلوت فى حياة برى فى ذلك الصباح، الذى تلقت فيـــه مخـــابرة تليفونيـــة "هامسة" من معذبها. وتسبق هذا لقطة غريبة لفتحة المنور الواقعة فوق سقف شـــقة برى، وذلك السقف هو المكان الملموس لمخاوفها علاوة على التليفون. لكن عـــدة عوامل تحيّد اللقطة، وتجردها من معانيها الإضافية المنذرة بالسوء: فتحة المنـــور مصوّرة من الداخل، وحدودها القاصنة البيضاء (المتعارضة مع ظلمـــة الخـــارج) تكون شكلا تجريديا تقريبًا، مع البداية. ورغم ذلك يتضمن التجاوز علاقة، تتقـــوى برؤية برى لكلوت لأول مرة من خلال ثقب الباب، حيث يظهر وجهة مشوهًا بحكم زاوية النظر.

سلوك برى فى هذا الصباح المشرق، وعلى نحو نمـــوذجى، هـــو الجانـــب المقابل بصورة ملحوظة لاستضعافها الموحش فى ظلام الليلة السابقة. وهى تحدق فى وجه كلوت بعداء وعجرفة من خلف سلسلة على الباب الخارجى (القفل الـــذى يحميها من الخطر المادى يُبقى كلوت فى الخارج أيضًا). ويشدد باكولا على التنافر الذى تشعر به برى تجاه كلوت من خلال التوليف المتعـــارض المتواصـــل بـــين الاثنين. ويرد كلوت الصاع تعقبها والتجسس عليها، حيث يعثر على دليل يدينها فى جريمة، ولهذا تتعاون معه فى التحقيق المتعلق بصديقه المختفى. ورغم أن نوايـــاه عكس نوايا من يتعقبها إلا أن طرقهما متشابهة.

الرجلان مندمجان مع بعضهما على امتداد الفيلم. وفى المرة الثانية التى يلتقى فيها برى وكلوت نرى القاتل، وهو يراقبهما من خلال باب، يؤدى إلى السلالم الخارجية لمسكن كلوت، الذى يقع فى الدور الأسفل من المنزل الذى تسكنه برى. والقاتل يُرى ويُسمع دائما أثناء مطاردته خلسة لبِرى، قبل أو بعد أو أثناء ظهورها فى المنظر.

وقد لاحظ كثير من كتّاب المتابعات النقدية هذا التطابق بين كلوت والقاتل (الذى نعرف فيما بعد أنه بيتر كابل، مستخدم الرجل المفقود) ولكن ليس على ضوء دوريهما الشخصيين ــ والمتوازيين ــ كعاشق وكقاتل. وعلاوة على ذلك، وبغض النظر عن كيفية تفسيرنا للفيلم، فلا يمكن إنكار أن الخطر المادى المحيط ببرى يتزايد بدرجة تتناسب مع تورطها فى علاقة مع كلوت. فكلما نما ارتباطها بكلوت، تطور وضع كابل من الحضور غير المتجسد (والصامت) عبر التليفون، إلى مختلس النظر المجهول، من خلال ثقب أو باب أو زيارته لسطح البيت، ثم إلى قاتل محتمل متجسد تمامًا ــ وصريح. وكلما اقتربت برى من أن تفقد سيطرتها على نفسها عاطفيا، ازداد اقترابها من أن تفقد حياتها.

ففقدان سيطرة برى على نفسها هو إذن فقدان لحياتها، بحسب معرفتها لذاتها. وهى تساوى بين العطاء والأخذ (فيما يتعلق بالنفس)، وبين الاستقلال والخطر، وبين الحب والموت. كما أنها تستطيع أن تكون على الحياد فقط بمحاولة قتل من يريد قتلها: عندما يصل الخطر المادى إلى درجة يصبح عندها أقرب ما يكون تهجمها على كلوت بمقصين.

الواقع أن كلوت وهو البؤرة الحقيقية لمخاوف بِرى يشار إليه فى عدة مناظر. وفى سياق بحثهما عن الرجل المفقود يزور كلوت وبِرى آرلين، التى كانت صديقة لبرى حين كانتا تعملان عاهرتين تجريان الصفقات عن طريق التليفون. وترتعب بِرى لدى رؤيتها لآرلين، المتوترة الأعصاب بفعل المخدرات، والمتعلقة بصديق على طريقتها الخاصة، فتجبرها على مغادرة الشقة، ثم تجبرها بعدئذ على

مغادرة السيارة التى كانت تستقلها مع كلوت. وتفر هائجة، لتظهر فيما بعد فى مكان سابق، تفضل قضاء وقت تسليتها فيه، هو صالة ديسكو يرعاها أصدقاؤها القدامى وقوادها السابق فرانكى. وحين تتسكع تبدو منهارة ومرهقة وشعثاء الشعر – وتشبه بدرجة كبيرة جدا ما بدت عليه آرلين فى وقت سابق– وترتمى بضعف بين ذراعى فرانكى، وتحدق خلفها بجرأة فى وجه كلوت، الذى تبعها إلى هذا المكان (اللقطة القريبة المفاجئة لكلوت وهو ينظر نحوها لقطة مخيفة بالفعل؛ والتمييز بين كلوت وكابل لم يكن متعسر الوضوح أبدا بدرجة أكبر من تعسره فى هذا الوضع). وعودتها إلى حياة تفزعها ــ والتى تؤدى إلى مشهد فرارها ــ يمكن فهمها فقط كفعل يتعلق بتأكيد الذات، وبإنكار ما يَعِدْ وما يهدد به كلوت. إن صورة آرلين، اليائسة والتابعة، بالنسبة لبرى طيف لما سوف يصير عليه حالها إذا خضعت لرجل. فآرلين مرتبطة فى ذهنها بالتبعية، والتبعية مرتبطة بالموت: تُقتل آرلين فى النهاية على يد كابل (وفيما بعد يلعب كابل دور شريط تسجيل القاتل أمام برى).

تقوم برِى بمحاولة متأخرة أكثر جدية للعودة إلى أسلوب حياتها السابق بعد اغتصاب كابل لشقتها بالمعنى الحرفى تقريبًا. ويتسكع كلوت فيجدها تستعد لتسلك السبيل المتوقع مع فرانكى. ومن جديد تحدق برى فى وجهه بجرأة. وفى منظر سابق نراها فى الفراش مع كلوت بعد الحادث، وهى تصده بفظاظة عندما كان يغازلها. ومع أنها كانت مرعوبة فإنها، بدلا من التمسك بكلوت، تتبرأ منه، وتبدو وكأنها تعتقد أنه المسئول عما حدث لها.

ولكن إذا أمكن رؤية كلوت كتصور ذهنى (لا كحقيقة موضوعية ــ م) لاحتياج وخوف برى المتزامنين من فقد سيطرتها على نفسها، فإن كابل يمكن أن يرى كتصور للحاجة إلى الإبقاء على السيطرة. وكابل، مثل كلوت، يؤدى وظيفة مزدوجة: فهو يعبر، على السواء، عن ما تخافه، وما هى عليه، أو ما تودُّ أن تكون عليه. وهناك أوجه تشابه عديدة بين برِى وكابل. وكما أشار جوناثان ستوتر فى العدد السادس من مجلة "فيلفت لايت تراب"، فإن كلاهما يسعى وراء القوة

والاستقلال، وكلاهما يفصل "الفعل الجنسى... عن شحنته العاطفية بتحويله إلى فعل إرادى". وكابل فاقد الحس عاطفيا؛ وتحاول بِرِى أن تكون كذلك. وفى قمة تورطها مع كلوت تروى لمعالجها النفسى أنها ترغب فى "العودة إلى راحة أن تكون فاقدة الحسّ من جديد". كما أن دوافعهما الجنسية تجبرهما على العنف: برى ضد كلوت، كابل ضد برى وضد امرأتين أخريين. وبعد أن تعود برى إلى شقتها المنتهكة، فإن الصوت الآتى على الطرف الآخر للتليفون لا يكون صوت كابل بل صوتها (من خلال شريط تسجيل).

غير أن التشابه الأشد لكابل مع برى هو إلحاحه الواضح على تعريض نفسه للخطر باستمرار. فهو يستخدم كلوت ليصل إلى الرجل الذى كان قد قُتل، وبالتالى يُخيى تحقيقًا وصل إلى نهاية مسدودة. ويراقب بِرِى من فوق سطح شقتها حين يكون كلوت موجودًا. ويقوم بمطاردتها من سقف الشقة إلى الدور السفلى، وهى مطاردة يقع فى شركها تقريبًا. ويقحم نفسه على نحو متزايد ومناف للذوق السليم فى حياة برى، كلما أصبح كلوت أقرب إلى كشف هوية القاتل. وكابل، مثل برى، بقدر ما يحتاج إلى الكثير ليفقد سيطرته على نفسه، يحتاج إلى الكثير أيضًا ليبقى عليها.

وبقدر ما يمثل كلوت وكابل الرجلين الأساسيين فى الفيلم بقدر ما يعكس النموذج الكامل لكلوت ازدواجية برى. وبرى العاشقة أو المُستضعفة تُعرض باستمرار وبالتبادل ــ وأحيانًا بالتعايش ــ مع بِرِى المناوِرة أو الواقفة موقف المدافع. وحين ترعبها الضجة فوق السطح، حيث تقيم، تهبط إلى حجرة كلوت فى أسفل البيت، ويمارسان الجنس. وفى وقت تخليها عن استضعافها تؤكد من جديد استقلالها، وتخبر كلوت بأنه يفشل مثل أشخاصها المجهولين الآخرين فى إشباعها. وكما حدث من قبل، تتولى القيام بدور العاهرة حين تكون مهددة. ومع ذلك فإن التتابع لا يتوقف عند هذا الحد: يتداخل خروجها من مسكن كلوت مع لقطة لها وهى ترقد فى سرير بيتها من جديد، وحيدة وبائسة.

وتتوالى صور الموت وراء صور الحب: يصعد كلوت فى مصعد إلى

ثلاجة حفظ الجثث، حيث يعاين ممتلكات امرأة ميتة؛ وتُطيل بِرى النظر بحنو إلى ما يدور فى الغرفة، وتغريه بالذهاب إلى فراشها؛ ثم تُلتقط جثة آرلين الملفوفة من النهر.

يصبح استخدام صوت برى فعالاً بوجه خاص فى إظهار دوافعها المنقسمة: فأقوالها تناقض غالبًا أفعالها. ونسمعها تروى لمعالجها أن خوفها من كلوت يغضبها، ويجعلها ترغب فى التلاعب به، ومع ذلك نراها تستجيب لملاحظاته. وتحذر، فيما بعد، كلوت وهى معه فى الفراش ويحتضن كل منهما الآخر، من ألا "ينهى محادثاته التليفونية معها". وصوت بِرى يناقض نفسه أيضًا: فمناقشاتها مع معالجها تأتى فى أغلب الأوقات من خارج الصورة، وتتساوى مع تسجيلاتها الصوتية كفتاة تعقد صفقاتها بالتليفون، والتى يجريها كابل على نحو استحواذى. والصوت المتردد اللاذع فى الحالة الأولى، والذى يعبر عن التطور، يُردُّ عليه بالصوت الواثق المنضبط فى الحالة الثانية، والذى يعبر عن الجمود (التسجيلات الصوتية، وتنويعات "التيمة" كان من الممكن تقديمهما معًا).

المفارقة الأشد من بين كل المفارقات هى أنه فى الوقت الذى تبتعد فيه بِرى بدرجة كبيرة – تحت تأثير كلوت ــ عن حياتها كعاهرة، تصبح أقرب إليها على نحو متزايد ــ ومن جديد من خلال تأثير كلوت أيضًا. وبصحبته تعاود زيارة بعض الأماكن والناس الذين ينتمون إلى زمنها القديم، ومن بينهم مديرة بيت دعارة، تقول لها: "بيتك هنا دائمًا". والمرتان اللتان لجأت فيهما إلى فرانكى، هما على أية حال هروب ممن يذكرونها بتلك الحياة، ورجوع إليهم. حتى إنها تقول لمعالجها: "كنت أحاول الهروب من عالم عرفته... ولكنى وجدت نفسى أقوم بزيارة لرجله الأحمق".

لكن هذا الهروب غير المباشر يمثل تقدمًا جوهريا، لأنه يقود برى إلى مواجهة مخاوفها. والإيماءة الحقيقية الأولى، الخاصة بالتزامها تجاه كلوت، هى بداية تتابع الأحداث التى تضعها وجهًا لوجه أمام كابل. ومن مكان مناسب خارج نافذة شقتها نسمعها ترفض طلب شخص مجهول، فى حين يراقبها كابل (مصدر

خوفها وشكوكها) من خلف الباب. ونشاهد برى وكلوت بعدئذ في مشوار تسوق يسيران فيه على مهل في المشهد الأطول زمنا من الفيلم، والخاص بالحنو المتبادل. وهو حنوٌ تمزقه عودة برى إلى شقتها المنتهكة. وفيما بعد تهاجم برى كلوت، حين يحاول منعها من الانصراف مع فرانكي. وتندفع باحثة أخيرًا عن ملاذ في مصنع ملابس، كما تبحث أيضًا عن أحد زبائنها، وهو "جنتلمان" عجوز. غير أنها تجد أنه كان قد مات، وبعد أن ينصرف الجميع، يلتقي كابل أثرها هناك. ولحظة أن يكون على وشك أن يقتلها، يندفع كلوت، رغم كل شيء لإنقاذها، ويسقط كابل من النافذة.

يبدو كلوت ــ الجانب السليم والمعطاء والمحب عند برى ــ منتصرا على جانبها الحقود، والمخيف، والمتبلد. ويومئ موت كابل إلى بداية حياة جديدة لبرى. وقرب النهاية تغادر نيويورك بصحبة كلوت متجهة إلى مدينة صغيرة في بنسلفانيا، متخلية بوضوح عن الدعارة من أجل شيء طيب. وتبدو وكأنها تخرج من نيل خوفها المظلم متوحدة وغير منقسمة.

لكنها تظل متناقضة وبعناد حتى النهاية. واللقطة التي تلى مباشرة سقوط كابل من النافذة مأخوذة لضوء السماء عبر منور السقف، ومن الداخل أيضًا، ومن جديد تبدو اللقطة شاحبة وغامضة. وتليها لقطة لبرى وهى جالسة عند قدمي كلوت. وربما يتضمن تزامن اللقطتين تطهُر كلوت من الأرواح الشريرة. لكن ومن جديد يأتي الصوت من خارج الصورة متناقضًا: تقول برى لمعالجها النفسي إنها ذكرت لكلوت أنها لم تجد عملا، وأنها من ثم لا تستطيع أن تستقر وتعيش حياتها... إلخ. وبديهي أن ذلك القول أبطلته الصورة الأخيرة لرحيلها مع كلوت تاركة شقتها. ولكن الصوت من خارج الصورة يأتي مصرا: "ربما تراني الأسبوع القادم". كما أنها، وبخداع أشد، ترتدى عند النهاية الملابس ذاتها التي كانت ترتديها في البداية، حين أجرت أول مكالمة تليفونية.

فيلم "كلوت" إذن هو قصة امرأة ومعركتها، لا من أجل الحب، ولكن مع الحب، كما أنه يبدو، في حد ذاته، وثيق الصلة بالنساء الآن. ومع ذلك تجاهل

معظم النقاد هذا الجانب من الفيلم، ورغم أنهم يدركون التجوال الطويل العاطفى لبرى بوصفه همها الرئيسى، إلا أنهم يفسرونه على أسس أخلاقية لحد كبير، وهو انتصار المرأة "الطيبة" على المرأة "الشريرة". ومع أن هذه القراءة قراءة صحيحة للفيلم من زاوية واحدة، إلا أنها تتجاهل الأسس السيكولوجية لصراع بِرِى وقابليته الأوسع للتطبيق العملى. إن فيلم "كلوت" ليس أقل من مجاز، أيا كان هدفه الواعى، عن صراع شديد تخوضه نساء كثيرات، حين يجدن أنفسهن وقد تورطن مع رجل فى المراحل الأولى غالبًا (وليس دائمًا) من علاقة.

وعندما تحدث هذه المعركة بين قوتين عاطفيتين متعارضتين تكون أحد أشد المعارك دراماتيكية فى حياة امرأة. فهناك، من ناحية، الغزو التدريجى لهوية ما، والذى يبدو أنه يعرض للخطر هوية شخص آخر (كما يعرض كلوت للخطر هوية بِرِى وسيطرتها على نفسها وعلى الآخرين)؛ والتعديل الواعى وغير الواعى لمجمل سمات شخصية المرء (الشقّة المحدّدة تمامًا لهوية برى الشخصية، والارتقاء مرتين من الفوضى البرية إلى النظام، وأول رفض للخديعة)؛ والمعرفة المؤلمة بالحاجة (اعترافها الصعب بأنها بسبيلها لأن تنسى كلوت)؛ والتعرية التدريجية للذات وتشوهاتها (بِرِى تسمح لكلوت بالاطلاع على "وسَطِها" و"عهرها" و"قبحها")، وهناك تبادل الثقة والاهتمام (قبول برى رعاية كلوت فى أعقاب ليلتها المدمرة للذات مع فرانكى؛ ثم مشوارهما للتسوق، وائتمانه على نفسها، ورضوخها لسيطرته عندما كانت تجر سترته بعنف).

وهناك، من ناحية أخرى، الخوف من الفقد - فقد السيطرة على النفس، وفقد الاستقلال، وفقد الكمال (محاولات هروب وتراجعات بِرِى المختلفة)- والفزع من أن الحاجة، التى تتيح لها تأكيد ذاتها، لن تكون مشبعة أو متبادلة بالكامل (تعليقها: "إنَّكَ بسبيلك لأن تنهى محادثاتك التليفونية معى، أليس كذلك ؟"، هو بالفعل تحذير لذاتها)، وهناك الشكوك حول جدارة المرء بتلقى الحب (عدم ثقة برى فى أن كلوت يمكن أن يقبلها بعد اطلاعه على وضعها الأسوأ). وكل الأشكال المختلفة لرد

الفعل: الغضب الجامح، الاستقلال الإرادى فى الرأى، تأكيد الذات الهيستيرى، الإنكار الأعمى لشرعية دافع شخص آخر.

وبديهى أن هذا يهوّل كل شيء بتعبيرات متطرفة، ونادرا ما تكون معظم الصراعات صريحة على هذا النحو، أو حتى واعية إلى هذا الحد، مثل صراعات برى. وفى اعتقادى أن المقاومة تتخذ شكلا واحدا أو أكثر من الأشكال الخفية: الكبت الجنسى (الأكثر شيوعًا؛ الخيانة الزوجية مع آخر أو مع عدة رجال؛ أشكال الغيرة غير المنطقية والتى هى فى الواقع رفض لاعتقاد الرجل بأن المرأة جديرة باهتمام جدى وكلِّى). أو قد تتخذ هيئة عائق "خارجى" ما مثل اعتراض الأسرة.

وطرق التراجع الحاسم هى أيضًا طرق ملتوية: الزواج من رجل آخر؛ ترك المدينة؛ أو تشتيت الرجل: إما بوضعه أمام حد أقصى لا يستطيع ولا يرضى بقبوله (تزوَّجنى وإلا!)، أو محاربته لفترة طويلة وقاسية تمامًا: بمعنى أن تصبح "عاهرة". وهناك دائمًا المراوغة الكلاسيكية الأشد غدرًا، فقد الاهتمام بصورة مفاجئة أو تدريجية، واختزال العواطف. وتلك المراوغة حل متطرف ولكنه شائع، وهو يمتلك مزايا كونه غير مقصود، ومفحِم، وغير قابل للتراجع عادة.

إذا نحينا الوعى جانبا، فمن الطبيعى أن كل امرأة لا تعانى الصراع بالدرجة ذاتها؛ فهو عند بعض النساء أكثر حدة منه بالنسبة للأخريات. ولكن أيا كانت طبيعته وحدوده فالصراع فى المقاوم الأول ظاهرة أنثوية. ومعظم الرجال لا يبدو على نحو مباشر أنهم يكابدون الآلام، والتقلبات العاطفية العنيفة، وأشكال العطاء الغريبة والتراجعات التى تقدمها وتمر بها النساء، ليس بالطريقة ذاتها على الأقل، وتأكيدًا ليس بالتوتر ذاته. وهذا يُعد جزئيا مسألة أسلوب: فالرجل الذى يمارس نوعًا أكثر إيجابية من المقاومة، عمومًا، يكف عن الاشتراك العملى لفترة إمَّا جسديا وإما عاطفيا. ولكن الصراع فى المقام الأول مسألة حدَّة، الصراع يصبح دراماتيكيا بقدر ما يكون حيويا. أما بالنسبة للرجال فكثيرا ما يحبُّون، ولكن ببساطة لا يتعين عليهم القيام بنوع الالتزام الذى يدْعون النساء إلى تبنِّيه، والذى لا يتوقع

منهن القيام به، ومن ثم يتملصن منه تقريبا. أو يتخلين عنه تقريبا. وفضلاً عن الحصار العاطفى الأعمق فالمرأة تتخلى عن الكثير جدا من هويتها بدرجة أكبر من تخلى الرجل عن هويته. وهذا يتضمن ما هو أكثر من التنازلات الواضحة: الذهاب حيث يذهب الرجل، العيش بأسلوب حياته، والتضحية بالوظيفة من أجله وقت الضرورة. والأمر الخفى بدرجة أكبر هو أن مجمل سمات المرأة الشخصية يميل نحو تشرب السمات الشخصية للرجل، وهى تقمع ــ أو تكبت ــ بدرجات متفاوتة تلك الجوانب من مجمل سماتها الشخصية التى يتصادف ألا تساعد على هذا. ونادرا ما تكون هذه العملية عن وعي: فالقليل جدا من النساء يدركن امتصاصهن داخل (شخصية) الرجل، وإن كن يلاحظن ذلك من خلال أخريات. ولكنهن يدركن هذه الإمكانية أثناء علاقة، ويدركن أنهن بسبيلهن إلى الكبت، وهذا عامل مهم فى مقاومتهن للتورط فى علاقة.

وبديهى أنه فى أية علاقة لابد من القيام بتضحية ما، فيما يتعلق بالاستقلال، وبحرية الإرادة من كلا الجانبين، ولكن حتى فى عصر التحرر الساطع ما يزال التوازن بين الرجال والنساء بعيدًا. وكلما ازداد امتلاك المرأة لحياتها الشخصية أو لقدراتها الذهنية الخاصة ظهرت التضحية. وتصبح هويتها، بمعنى ما، محفوفة بالمخاطر لحد كبير؛ وهذا ما تم التوصل إليه. أما هوية الرجل فإنها أشد رسوخا، وليست "خاضعة للوصاية" بقدر ما هى مترددة بدافع الوسوسة. وإذا كانت نساء قليلات رائعات مثل برى يشتركن فى فقد هوياتهن من خلال قبولهن للحب، فإن شخصا هنا يُكتسب وآخر يُفقد بدرجة ما.

ومع ذلك، فإن الحاجة إلى الحب عند معظم النساء ما تزال تفوق من حيث الأهمية، وبدرجة كبيرة، الخوف من فقدان الذات. فهن قد يخضن معركة عنيفة، ولكنهن فى نهاية الأمر يعرِّضن أنفسهن للخطر؛ ويسمحن لأنفسهن بأن يصبحن مستميلات. وربما لا تكون هذه هى المرة الأولى أو الثانية، ولكن رجلهن الممثل بـ"كلوت" ينتصر على رجلهن الممثل بـ"كابل". وبرغم كل شىء، فإن دافع معظم

النساء للحب ما يزال الانسجام مع الرجل الذى يحببن، وهن يحاربن شياطينهن الخاصة بشدة من أجل تحقيق هذا الهدف.

لا يمكن إنكار أن النساء واعيات، أكثر من أى وقت مضى، بالحاجة إلى إصلاح التوازن، وبأهمية التزامهن أمام أنفسهن علاوة على التزامهن أمام الرجال. وحتى وقت قريب كان الضغط الداخلى والخارجى كله منصبا على جانب واحد؛ ولكن ينشأ الآن ضغط مضاد. وحين تكون القوى متساوية فإن شروط المعركة سوف تتغير. أو ربما لن تكون هناك معركة على الإطلاق إذا وصلنا إلى مجتمع طوباوى تمامًا. ورغم ذلك، وحتى يحين هذا الوقت، سوف تواصل المرأة التخلى عن ذاتها، بالضبط مثلما تفعل برِى فى نهاية فيلم "كلوت"، فى علاقتها بالرجل، وبدرجة أكبر من تخليه عن ذاته. ومع التسليم بصحة أن استسلام برى، غير النهائى كما يبدو، يمثل تطورا إيجابيا من جانبها ــ من الأفضل بالتأكيد أن تكون مُحبّة وحساسة عن أن تكون مستغِلة ومستغَلة ــ فالافتراض السهل للفيلم يوحى بأن برى ينبغى أن تكون المرأة التى تتبع كلوت أثناء الغروب. ورغم كل شىء ترضخ برى، فما هو مصيرها إذن فى توسكارورا (بلدة كلوت الأصلية)؟ ــ لا شك أن فرص تحقيق ذاتها هناك غير قائمة. لماذا لم ينه صناع الفيلم القصة بأن يسلك الزوجان السبيل المتوقع، مثلاً، بالذهاب إلى سان فرانسيسكو، حيث تجد برى فرصة أفضل لتحقيق النجاح، ليس فقط مع كلوت، بل مع نفسها أيضًا ؟. الإجابة، بالطبع، هى أن حياة كلوت فى توسكارورا؛ وإذا كانت برى لا يمكنها القيام بمحاولة هناك، فإن تلك مسئوليتها. وهكذا ففى الأفلام، كما فى الحياة الواقعية، يظل العالم عالم رجل.

والصور الأخيرة من الفيلم تقول ذلك بكل وضوح: برى ترفض شخصًا مجهولاً، ومن المفترض أن ذلك يحدث للمرة الأخيرة، وتأخذ كل ما يخصها، وتمشى بخطى سريعة ناحية الباب مع كلوت. وآخر لقطة هى لقطة لحجرة بِرِى الخالية من الأثاث والمجردة تمامًا من كل عارِها ماعدا التليفون.

فيلم المرأة

سيو هوا بيه

نشرت متابعة سيو هوا بيه النقدية عن فيلم "فيلم المرأة" فى مجلة "فيلم كوارترلى" (خريف ١٩٧١) قبل وقت قصير من مشاركتها فى تحرير مجلة "المرأة والسينما". ودواعى وجود تلك المجلة مبيَّنة بوضوح فى هذه المتابعة النقدية، التى تحدد قوة الفيلم بتوضيحه لقمع نساء الطبقة العاملة، واللاتى توصلن إلى اكتشاف ضرورة العمل الجماعى والسياسى. وكما تقرر سيو فإن "الصمت هو المظهر البديل للاضطهاد"، وقد أعطى ظهور مجلة سينمائية نسوية الناقدات وصانعات الأفلام صوتًا، كن يفتقدنه من قبل.

ويميل النقد النسوى إلى أن يكون ذاتيا إلى حد كبير، مع استجابة للنقد السينمائى بدرجة أكبر من النقد السياسى، ومع تأكيد أشد على وضع الأفلام داخل إطار نظرى محكم تمامًا. وفى الوقت ذاته يفحص النقد النسوى الأفلام بنظرة سياسية واضحة تجاه قضايا الأيديولوجية والنضال الجماعى. والمزج بين الذاتى والسياسى، الذى لا تكتفى سيو بمدحه، بل تضرب الأمثلة عليه فى متابعتها النقدية، يبدو لى صامدًا باستمرار كأحد أوجه تحرر المرأة الأكثر دلالة، ومصحوبًا بأصداء لم ندركها تمامًا حتى الآن.

وفيلم "فيلم المرأة" هو أحد الأفلام المشهورة جدا من بين الأفلام الإخبارية، كما أن الفيلم الإخبارى نفسه هو الفيلم الجماعى الصنع والتوزيع بالغ الأهمية، الذى نشأ فى الولايات المتحدة مع ظهور فيلمى "فيلم العامل" و"جمعيات التصوير" فى الثلاثينيات. وقد صنع أفراد آخرون أفلاما سياسية قوية منذ عام ١٩٦٨،

ونجحوا مع جماعات أخرى فى توزيع الأفلام السياسية على نطاق واسع، ولكن الفيلم الإخبارى هو فقط الذى أصبح قادرًا على دمج مهمتى الصنع والتوزيع باتساق على أساس جماعى. وبلَفْت أنظارنا إلى هذا الفيلم الإخبارى المهم فإن سيو هوا بيه تشد انتباهنا إلى كل الأشكال غير الاحترافية البديلة لصنع الأفلام وتوزيعها، والتى تعتبر حاسمة جدا بالنسبة لتحرر المرأة وبالنسبة لأشكال نضالية أخرى للتغيير الاجتماعى أو الثورة (توفر مجلات "المرأة والسينما" و"سينياست" و"تيك وان" و"جامب كَتْ" قدرًا كبيرا من المعلومات المفيدة عن هذه الأفلام الضئيلة التوزيع، برغم صلتها الوثيقة سياسيا وزمنيا بالعصر، وهى أفلام تقع خارج نطاق عمل شركات التوزيع الكبرى).

* * *

يبدأ هذا الفيلم، الذى يستغرق عرضه ٤٥ دقيقة ويعد أفضل أفلام المرأة حتى الآن، بسلسلة صور ثابتة فى "كولاج" منسجم لنساء عاملات، ونساء فى الفقرات الإعلانية ولوحات الإعلان التليفزيونية، ونساء فى ثياب الزفاف، وعارضات أزياء فى مجلات...إلخ. وإيقاع تتابع المشاهد يجرى وفق نغمة الأغنية الشعبية التى تقول: "لا يمكنك الحصول عليها دون اقتناع" وبعدئذ يركز الفيلم على حوارات فردية مع نساء عاملات بيض وسود وأمريكيات من أصول مكسيكية يتحدثن فى منازلهن عن سنوات ما قبل الزواج، سنوات كان الأمل الكبير فيها متعلقًا بالرجل الوحيد الذى يريحهن من الكدح داخل أربعة جدران.

ومع استمرار تتبع التحرر من الوهم تأتى عملية رفع الوعى فيما يتعلق بالوضع الفعلى للنساء فى الحياة. وعند هذه المرحلة تقطع اطراد الفيلم فواصل من سنوات سوق الرقيق، حيث تباع النساء السود مثل الرجال السود إلى المُزايد الذى يعرض ثمنا أعلى. والمقارنة هنا: النساء كالزنوج، وهذه هى الصفة المميزة الخاصة التى يتناقلها الرجال، من رجل إلى رجل، ومن الأب إلى الزوج.

ويتتبع الجزء الثانى من الفيلم النساء من خلال جماعاتهن الداعية إلى رفع

الوعى الفردى، حيث تهدف المحاولة إلى مساعدة كلٍ للأخرى فى أمور معينة، تبدأ من مراكز رعاية الأطفال وتنتهى بالمشكلات الشخصية. وتكتشف نساء أخريات أن الفعل المؤثر هو الإضرابات، حيث يمكنهن فى آخر الأمر أن يحددن وبدقة عدوا كبيرا فى الشركة الضخمة. ويعرض الفيلم بإسهاب الاستغلال الاقتصادى للمرأة، وكيف يتعلمن أن يكن مقاتلات.

وحتى وقتنا هذا كانت الكتابات والمتابعات النقدية لفيلم "فيلم المرأة" مجرد خليط بائس من سوء الفهم، وطرائف من تحيات تهكمية أو غامضة، وإدانة مصحوبة بثناء باهت. وأيا كانت آثار النزعة الليبرالية التى تبدو على السطح لإبداء الخبرة والثقافة فى أمور الحياة داخل تلك الكتابات والمتابعات النقدية إلا أنها فى جوهرها رجعية. ولم تبال جريدة لوس أنجلوس تايمز بفيلم "فيلم المرأة"، لأنه يحمل تلوينًا دعائيا مستترًا لم تكن مستعدة للدفاع عنه (كما لو أنها كجريدة خالية من الدعاية الصارخة). ومع ذلك فإن الطبيعة السياسية والجمالية للفيلم هى بالتحديد ما يجعله فيلما إخباريا مهما وممتازًا. ما هو الشيء الجيد الذى يطمح إليه فيلم عن تحرر المرأة، يقوى فحسب الأيديولوجية القائمة؟. الفيلم ليس قاصرًا على ترديد أفكار تقليدية تتغنى بالإيمان بفكرة، فطبيعته الراديكالية، وعدم مساومته برفضه لاتباع جهود رمزية، يجرى توظيفهما لرفع مستوى وعى. وهذا، ورغم كل شيء، هو الجوهرى بالنسبة لفيلم سياسى، وهدف كونه فعلاً جماعيا من أجل حل جماعى.

يبحث الفيلم حال نساء الطبقة العاملة من السود والبيض والأمريكيات من أصل مكسيكى. وهؤلاء النساء لسن مضطهدات من جانب واحد فقط، بل مضطهدات من عدة جوانب: كنساء فى المنازل، وكنساء عاملات، وكنساء ضحايا لنزعة عرقية يتغلبن باستمرار على مشكلات عويصة. المرأة الأولى فى الفيلم، وهى أم لعدة أطفال، تحكى كيف فكرت فى أن الزواج سوف يحقق لها وسائل الترف المرغوبة مثل الشيكولاته والكوكاكولا والكتب – وهى أشياء لم تحصل عليها إطلاقًا وهى طفلة– ولكن، من البديهى، أن تلك الرغبات الصغيرة جدا قد تغيرت بسرعة فى معارك الحياة اليومية من أجل الوجود. ومن خلال هذه التجارب

بدأتَ تلك المرأة أخيرًا فى إنشاء منظمة للنساء المجاورات لمعالجة مشكلات رعاية الأطفال والأمور الشخصية.

هناك امرأة أخرى وهى أم شابة سوداء لديها ابن غير شرعى، مُنعت من أن يكون لها صديق بقرار من وكالة خدمة اجتماعية. وهى ترد معاكسة، أن أمها أمرتها بالشىء ذاته، وأنها لم تطعها فلماذا تطيع إذن وكالة الخدمة الاجتماعية ؟! والجانب المهم هنا (والذى كان مهملاً تمامًا من جانب موللى هاسكيل فى مجلة "صوت القرية" The Village Voice) هو التهديد اللاإنسانى الذى تمارسه وكالة الخدمة الاجتماعية تجاه النساء الأمهات لأطفال غير شرعيين. ولو عاشت تلك النساء مع رجال فإنهن يفقدن المساعدات الضئيلة التى تمنح لهن، وهذا يعنى أن الحياة تتنكر لهن وتستبعدهن على نحو استبدادى. وتحكى امرأة ثالثة بيضاء وعاملة فى مصنع كيف كان يحيط زوجها الأول باب المسكن الخارجى بسلك حتى يحكم مراقبتها حين يذهب إلى عمله ليلاً. ولكنها لم تكتشف سلوكه هذا إلا بعد عدة سنوات. وحين تزوجت مرة ثانية، وانضمت إلى زوجها الثانى عند موقع منظم الإضراب فى مصنع الصلب، اقترب منها شرطى وناداها: يا شيوعية. وكان ردها: "إذا كان ما أفعله هو سلوك الشيوعية فإننى أشكر الله عليها". وهناك امرأة شابة أخرى تعمل مساعدة لرئيس تحرير تكتشف أن عملها اليومى ليس إلا عمل خادمة مبجّلة: تكتب الرسائل التى يمليها عليها الرجال كردود على رجال آخرين، وتصنع القهوة للرؤساء، وتنظف المكتب، وتلحق بها كل أشكال الإهانة والتعليقات الساخرة أو التحيات التى تحط من قدرها.

والفيلم بعد أن يبدأ بسلسلة من صور لحياة هؤلاء النساء فى محيطاتهن اليومية، يتتبع التطور المنطقى لصراعهن من أجل الوصول إلى فهم عميق لوضعهن الجماعى، وذلك من خلال تنظيم جماعاتهن الخاصة للحركة الجماعية. وتنظر كل من النساء إلى الحياة الزوجية أو سن الرشد كوسيلة للهروب من الاضطهاد، ولكنهن يجدن أنها ما هى إلا امتداد للاضطهاد الموجود بالفعل. وكما تقول إحداهن: "إنهم لن يمنحوها لك (الحرية – م) ولذا عليك أن تنتزعينها منهم".

يحتوى الفيلم على سيناريو جميل، لم يُكتب عن الارتدادات في حرية (النساء)، بل كتب عن التجارب اليومية لهؤلاء النساء. ولكن للأسف استخف بعملية اتساع الوعى، وبالتالى لم يقدم توضيح كاف عن كيفية تطور مستوى النشاط المجتمعى الجمعى. ومع ذلك، فالفيلم صريح فى وجهات نظره، وهناك طبيعية متدفقة بين النساء وصانعات الفيلم. ومن المهم أن نشير إلى أن هذه الطبيعية بين العناصر موضوع الفيلم وصانعات الفيلم قد ترسخت خلال فترة قصيرة جدا (بضعة أشهر). وكان هذا مُمكنًا فى حالة فيلم وثائقى، لأن صانعات الفيلم كن جميعًا نساء يتمم مستوى وعيهن وعى النساء موضوع بحثهن. وقد نشأ التدفق من خلال فهم مشترك. ولم يكن للفيلم أن ينجح ويحقق هدفه النهائى لو أنه صنع فى ظروف أخرى: فالفيلم صنع من أجل هؤلاء النساء، كما أنه ببساطة لم يستخدمهن.

هناك نقص غير ملائم فى الفيلم هو استبعاد النساء اليابانيات والصينيات اللاتى ينبغى ألا يتساوى صمتهن حتى الآن مع الرضا عن أوضاعهن. فالصمت هو المظهر البديل للقهر. والخطأ البسيط الآخر الذى وقع فيه الفيلم هو تسميته "فيلم المرأة" بدلا من تسميته فيلم امرأة A Woman's Film، لأن هذا الفيلم الذى يستغرق عرضه ٤٥ دقيقة مقدمة ملائمة، كما آمل، لسلسلة أفلام نساء تتحرى مواصفات أساطير الذكر وأدوار الأنثى.

إن "فيلم المرأة" فيلم ثورى. وهو يبيِّن أن نساء الطبقة العاملة يستنهضن وعيًا تقدميا داخل النضال المشترك، ذلك أن الصراع ضد القهر، أساسًا وطبيعيا، مسألة جوهرية لحيوات هؤلاء النساء، حيث تكمن الطاقة الأساسية والروح الجماعية لأية حركة تطور. وتذكُّرهن اليومى للقهر على المستوى العميق يجعلهن حصن تحرر المرأة. إنهن الوحيدات اللاتى يواجهن كل يوم القهر على كل المستويات، وهن مزودات، من أجل ذلك، بالإمكانية الأعظم للتخلص منه. ويوضح الفيلم أن التجربة الشخصية تفضى إلى الفعل السياسى، عندما تأتى نساء الطبقة العاملة هؤلاء ليؤكدن أن الشخصى سياسى، وأن السياسى شخصى، وأن الهدف هو تحقيق قوة سياسية من أجل تقرير المصير.

تنويه: كَتب هذا الفيلم وصوَّره وقام بتوليفه جودى سميث، ولـــويز أليمـــو وإلـــين سورين من شركة سان فرانسيسكو للأفلام الإخبارية. ويمكن الحصول على الفيلم من العنوان التالى:

Newsreel, 26 west 20th Street. N.Y.. 10011 or 630 Natoma Street. S.F, 94103.

صرخات وهمسات

كونستانس بينلى

لاقى إنجمار برجمان قدرًا كبيرًا من التقدير على مر السنين من أجل الشخصيات الأنثوية فى أفلامه، وبسبب الممثلة الموهوبة التى تقوم بتجسيد تلك الشخصيات. وفى هذه المتابعة النقدية لفيلم برجمان الجديد، والذى لاقى التقدير نفسه، تتخذ كونستانس بينلى موقفًا معارضًا، وتناقش مسألة أن نساء برجمان يؤدين دور مثال كلاسيكى للدخيلات (النساء ـــ م) اللاتى يُستخدمن كتقوية سيكولوجية لمن أقصاهن (وهم فى هذه الحالة الفنانون الذكور، الذين تدعم "أعمالهم" أسطورة المرأة كـ"ضحية" و"مغوية" و"تجسيد للشر" و"أصل عالم الحياة الفانية"). كما تجادل بأن نساء برجمان لا يتحركن باتجاه تأكيد الذات، بل باتجاه تضحياتهن الشخصية من أجل خلاص صانع الفيلم.

وتطرح وجهة نظر بينلى بديلاً استفزازيا لاتجاه واحد من الافتراضات حول أفلام برجمان، وتشير بوضوح، مثلما تفعل كلير جونستون فى مقالها (التالى لهذه المتابعة النقدية – م) إلى أن الأفلام "الفنية" الأوروبية لا تنجو من التضمينات الأيديولوجية، التى تبدو بوضوح وبدرجة أكبر بكثير عند المشاهد الأولى لأفلام هوليوود الروائية. وتوسع كونستانس جدالها ليشمل أفلام أخرى لبرجمان، وتوجد أيضًا جزءًا من الدليل المؤكد لوجهة نظرها عن فيلم "صرخات وهمسات"، والذى لا يمكن لمتابعة نقدية موجزة أن تحصره بالكامل، ولكنه قد يمهد الطريق لمراجعة كل أفلام برجمان بمقاييس(*) مختلفة تمامًا.

(*) هناك دعم إضافى لهذا المشروع يمكن للقارئ الاطلاع عليه فى:
Cinema Borealis: Ingmar Bergman and the Swedish Ethos. Vernon Young. Avon Books, N.Y., 1971.

* * *

فى أول حديث صحفى كبير له عام ١٩٥٦ وصف إنجمار برجمان هدفه من صنع الأفلام بأنه: "... لتنوير الروح الإنسانية بضوء أكثر إشراقًا، ولتعريتها بقسوة، ولكى نضم إلى مجال معرفتنا مساحات جديدة من الواقع. وربما أمكننا أيضًا اكتشاف شرخ قد يسمح لنا بالنفاذ إلى أسلوب توزيع الضوء والظل فى صورة سيريالية..."، وبرجمان فى تعبيره عن هاجسه للفضح والتعرية بقسوة والضم والنفاذ يستخدم لغة الاغتصاب فى وصف صنعه للأفلام. وتجربة مشاهدة فيلم برجمان الأخير "صرخات وهمسات" تجربة كنت فيها مغتصبة عاطفيا وجسديا، وأن أرى من جديد رجلاً يستخدم نساء مسوقات إلى حافة الاختبار كضحايا من أجل خلاصه الشخصى، ثم يسمى ذلك فنا.

وربما يعتبر الفيلم القوة العظمى فى خلق أسطورة عن عصرنا، كما أنه من الممكن فهم خلاصة عمل المخرج فيه على أنه تأليف لأسطورة فريدة. وإذا نظر إلى الأسطورة كمحاولة استحواذية ومتكررة للعمل من خلال المناقضة الاجتماعية أو الثقافية، فإن برجمان حينئذ يصل بفيلمه "صرخات وهمسات" إلى الحل النهائى والمنطقى لمناقضته الأعظم كما تُرى فى أفلامه السابقة. والهمّان الكبيران عند برجمان هما البحث الهاجسى عن الخلاص (وسواء أكان دينيا أم إنسانيا كما فى أحدث أفلامه فإنه يظل الدافع ذاته) والهم المرضى، الأقرب المتعلق بمعاناة النساء. وسوف ندرس الآن المنطق (البارد) الذى يربط أخيرًا هذين الهاجسين فى فيلم "صرخات وهمسات". فى الفيلم تقدم أربع نساء معًا إلى قصر مالك عزبة فى وقت يبدو أنه منعطف القرن (العشرين بالطبع ـ م). والأخت غير المتزوجة أجنى تحتضر ببطء وعلى نحو مخيف من جراء السرطان. بينما تأتى الأختان كارين وماريا أثناء ألم أيامها الأخيرة ليخففا عنها. أما المرأة الرابعة فهى آنا، الخادمة القائمة على رعاية أجنى. ويصف برجمان فى حديثه النساء الأربع، فيقول عن أجنى: "لقد تركت حياتها تنساب بهدوء، وبغير إدراك، وبلا أى معنى أو محنة. ولم يكتشفها رجل، وأصبح الحب فى حياتها سرا خبيئًا لم يُكشف عنه إطلاقًا.. وهى

تستعد لجعل خروجها من العالم هادئًا وطوعيا مثلما عاشت فيه". أما هاريت أندرسون فإنها مثل أجنى تعانى، وتصرخ، وتتلوى ألمًا فى أحد أشد مناظر الموت رعبًا فى الفيلم. ويصف برجمان كارين قائلاً: "... أم لخمسة أطفال، ولكنها تبدو وكأنها لم تتأثر بشقاء الأمومة والارتباط بزوج. وفى أعمق أعماقها، وتحت سطح ضبط النفس تخبئ بغضًا عقيمًا لزوجها وغيظا لا يهدأ من الحياة. ولم يظهر ألمها ويأسها على الإطلاق إلا فى أحلامها. وفى وسط هذا الاضطراب الناجم عن الغضب المطلق العنان، تحمل ملكة التأثر والتفانى، ولديها رغبة شديدة فى الحميمية... الموصدة الأبواب بصورة راسخة". وكارين، التى تلعب دورها فى الفيلم إنجريد ثولين، تجرح أعضاءها التناسلية بقطعة زجاج مكسورة بدعوى عدائها لزوجها وللحياة. ووسيلتها الوحيدة الممكنة للتعبير عن الخوف من حياتها هو التدمير الذاتى. ولا يستطيع أى إنسان أن يلمسها حتى أختها ماريا، التى تود أن تصبحا صديقتين بعد سنوات من البغض. فكارين تكره ماريا التى يصفها برجمان بأنها: "... مثل طفلة مدللة، لطيفة، مازحة، مبتسمة، ذات فضول دائم وحب للبهجة. وهى مشغولة بجمالها بدرجة كبيرة جدا وبإمكانياتها الجسدية الباحثة عن المتع الحسية... وهى مكتفية بذاتها ولا تقلقها أخلاقياتها هى شخصيا ولا أخلاقيات الآخرين". وتحاول ماريا إغراء كارين عاطفيا، كما تحاول إغراء طبيب أجنى جنسيا، وهو عاشق قديم. وفى مشهد عودة للماضى نرى زوج ماريا فى محاولة انتحار يائسة بعد أن علم بالأمر من الطبيب، وهو يناديها لكى تنقذه ولكنها لا تحرك ساكنا.

آنا، الخادمة، لها دور فى حدِّه الأدنى ولكنه دور مخادع، فهى حسب كلمات برجمان: "صامتة، لم تترسخ صداقة صريحة بينها وبين أجنى. وهى قليلة الكلام جدا، خجولة جدا، يتعذر معرفة كنهها. ولكنها حاضرة دائمًا: تسهر إلى جانب فراش أجنى المريضة، وتصلى، وتصغى. وهى لا تتحدث، وربما لا تفكر أيضا". آنا متدينة وخاضعة جدا بالفعل، وتتعبد أمام صورة ابنتها الصغيرة المتوفاة. ومن المستحيل النظر إلى علاقتها بأجنى على أنها علاقة طيبة، فى اللقطة الشهيرة التى

تريح فيها آنا رأس أجنى على صدرها سوف ندرك أن أجنى ليست سوى البديل لطفلتها المتوفاة. بهجة آنا الوحيدة هى عذابها المسيحى المطول والذليل أمام أجنى المحتضرة.

من الصعب بالنسبة لى اعتبار برجمان "مخرج مرأة"، حيث تغطى شخصياته النسائية فحسب المدى المعتاد من الأنماط بدءًا بالشخصية العصابية وانتهاء بالشخصية الشهوانية. وتناقش فيرون يونج فى كتاب "سينما الشمال" المقارنة التى تعقد دائما بين ستيرنبرج وبرجمان على أساس ازدواجيتهما تجاه المرأة، ثم تعلق قائلة: "لا أحد تقريبًا يبزُّ أوجست ستيرنبرج فى كرهه للنساء، أما برجمان فإن لديه القليل من الإغواء المرضى جدا، والذى يجعلنا نتساءل عما إذا كان هذا الإغواء لا يحجب عداوة خفيَّة متأصلة".

ورغم حقيقة أن برجمان يرسم صورة للنساء مصحوبة بتفصيل لا يقدمه أى مخرج ذكر آخر، إلا أنها من حيث الجوهر هى نفس صور الشخصيات التى نشاهدها على امتداد تاريخ السينما: المرأة كضحية، وكمغوية، وكتجسيد للشر، وكأصل عالم الحياة الفانية. والفرق يكمن فقط فى تزيد برجمان؛ وخلافا لذلك لا يوجد جديد (تشير فيرنون يونج أيضًا إلى هاجس برجمان بتجسيد الشر؛ ولا شىء يشبه جمعًا من الساحرات أكثر من هذه المجموعة من النساء؛ فكل العناصر متوفرة فيهن ــ الشر، والشبق المتجسِّد، والنشاط الجنسى الغريب والطقسى، والحوار مع الموتى ــ وهذا مجرد تحديد للقليل منها).

السؤال الذى ينبغى طرحه إذن هو لماذا يحلل برجمان فى فيلم بعد آخر (وخصوصًا فى أفلام "برسونا" Persona و"أسرار النساء" Secrets of Women، و"الصمت" Silence) آلام النساء، إلى حد الإهمال التام ــ الصريح لشخصياته الذكرية. وطالما أن الفيلم لا يدور حول النساء اللاتى ينجحن فى تحقيق معرفة ذاتية من خلال صراعاتهن فلابد أن عناءاتهن توظف لصالح أمر ما آخر. وطالما أن أفلام برجمان أفلام ذاتية جدا فإنها توحى بأن الطريقة المفيدة للنظر فيها هى

رؤية كل شخصية من شخصياته كوجه مختلف لروحه، ورؤية سلوكيات الشخصيات كمتلازمات للمكائد الداخلية الدائرة فى ذهنه، حيث يسعى من خلال بحثه البطولى المعذب إلى الخلاص الذاتى وإلى المعنى التام لهذا الخلاص. وثمة مفتاح للغز الرابطة بين بحث برجمان عن الخلاص،وهمه الهاجسى بالمرأة يمكن الاهتداء إليه فى مقال فيفيان كورنيك المعنون "المرأة كدخيلة"، والذى تصف فيه الدافع المتجسد بصريا فى فيلم "صرخات وهمسات": "حياة المرأة، مثل حياة كل دخيل، هى حتما رمز لحياة العِرْق؛ وهذه الحياة مقدمة كقربان، مثلما تقدم حياة كل دخيل كقربان، ومقدمة كضحية إلى قوى الإبادة، التى تطوق إحساسنا بالوجود، على أمل أنه باختزال قوة الدخيل ـــ بإعلان أنه حامل لكل قصور وتناقض العِرْق ـــ سوف تُطعَّم فوقه (كما يحدث مع النبات ـــ م) الوحشية، ويطعم الأسى وخوف الضياع الكامن داخلنا، وتزداد قوة من يبقون داخل الدائرة. لأن ذلك فى النهاية هو ما يجعل الدخيل منتعشا تمامًا؛ وما يجعل القوة والعجز منتعشين تمامًا، وما يجعل الحكم الثقافى بأن بعض الناس "مختلفون" مختلفًا تمامًا: وإذا جُنِّت ذئاب البرارى هذه، وجُنَّ السود والنساء وماتوا من أجلنا فإننا سوف ننجو، وسوف نصبح فى أمان؛ ونصنع محاولة ناجحة للخلاص".

نحن (إشارة إلى ضمير الجمع المتكلم فى نهاية الفقرة أعلاه ـــ م) فى هذه الحالة تعنى برجمان وتعنى كل المخرجين والكتاب والفنانين الذكور المشاركين فى الشلل العاطفى والجسدى والعقلى للمرأة، والذين يطلقون على هذه التضحية الإنسانية اسم الفن من أجل التكفير عن خطاياهم.

لهذا من الصعب بالنسبة لى فهم كيف يُنظر إلى فيلم "صرخات وهمسات" على أنه فيلم مرأة، وعلى أنه استكشاف يتسم بالبصيرة لروح المرأة. فمن الوجهة الأسلوبية، يخلق المخطط المتطرف للفيلم معادلاً بصريا لرسوم شخصيات النساء الهزيلة بصورة باعثة على السخرية. وكل امرأة، بدورها، منفصلة عن الأخريات، ويُرى وجهها فى لقطة قريبة تتداخل مع اللون الأحمر ثم مع مشهد مهم عن ماضى

حياتها. والفيلم بالكامل مصور وفق مخطط لونى موجه بصرامة للـون الأحمـر، وللأبيض والأسود. وتنطق النساء حوارًا مختصرًا ملغزًا مصحوبا بدعابات بليغـة منذرة بالسوء مثل: "أنا لا أستطيع تحمل كل الشعور بالذنب"، و"إن الأمـور كلهـا أكاذيب". ورغم أنك تدرك من خلال الملابس والديكورات أن الفيلم يدور فى جزء من الزمن، إلا أنك لن تجد على الإطلاق منظورًا زمانيا أو تاريخيا للحـدث، لأن العصر الذى يدور فيه الفيلم غير محدد، وما يجرى داخل المنزل من سـلوكيات لا علاقة له مطلقًا بأى شىء فى العالم خارجه (وأنا أخمِّن بأن المفتـرض بـذلك أن تكون السلوكيات أكثر شمولاً) وبشكله البرجوازى المذهل حقا يبذل الفيلم قـصارى جهده لمنع أى تفاعلات نقدية، فضلاً عن ثرائه المغرى الشبيه بالحلم والمتـضافر مع المناورات العاطفية الأشد إفراطًا. وربما يكون هذا جانبا من السبب فى القراءة السيئة الجامحة بصورة غريبة لدى البعض. وكانت أشد القراءات المحزنة متابعـة جيل روك Gail Rock النقدية الإطرائية للفيلم فى مجلة إم اس MS، والتى تمتدحه فيها قائلة: "فى وقت تخلو فيه معظم الأفلام من شخصية نسائية واحدة محددة جيدًا، يبدع برجمان أربع (شخصيات) نساء مختلفة ومركبة بوضوح. وهـو لا يجعلهـن قابلات للفهم، أو يطالب بفهمهن، ولذا يتخذن، وبصورة مفارقة، شكل واقـع نـادر بين الشخصيات النسائية التى يتخيلها الرجال". والفيلم بالنسبة لى أيضًا بـه الكثيـر جدا من المفارقة. فالغموض والبلادة فى معادلته يتساويان مع الواقع المستبـصر، لكنى لا أستطيع اعتبار ذلك فنا. كما تمتدح روك برجمان أيضًا بقولها: "وكأنه آمن بأن النساء يمتلكن قوة روح خفية وخاصة بدرجة ما..."، وهذا بالضبط ما هاجمت باولين كيل Pauline Kael من أجله الفيلم فى متابعتها النقدية المنشورة فى مجلـة نيو يوركر New Yorker ، والتى انتقدت فيها بعنف غموض المـرأة المزعـوم وأسمته "فانتازيا بعض الذكور عن الأختية القوية".

إن مشاهدة فيلم "صرخات وهمسات" مفيدة إن كان المرء يحتاج إلى مقـرر تعليمى وضع على عجل فى التشييء والاغتراب. والفيلم هو النمـوذج الـسينمائى عن المرأة بوصفها آخر Other، وعن المرأة بوصفها مصدر المخاوف والرغبات

المتخيلة من قبل الرجال لا أكثر ولا أقل، وعن المرأة كضحية كونيَّة. إن اغتصاب خبرة المرأة وتقديم هذه الخبرة كقربان لم يتبدَّ من قبل بمثـــل هـــذه الدرجـــة مـــن الوضوح المتبدية فى فيلم "صرخات وهمسات"، وإن كان ذلك قد جرى بغير وعى.

سينما المرأة كسينما مضادّة

كلير جونستون

نموذج كلير جونستون لما يمكن أن يتشبه به النقد السينمائى النسوى يعتمد بشدة على كتابات لويس ألتوسير البنيوية ـ الماركسية، وعلى إصدارات ما بعد ١٩٦٨ من مجلة "كراسات السينما"، وعلى كتابات رونالد بارت. كما يعتمد على النقد السينمائى عند بيتر وولين وعند نقاد المؤلف غير السياسيين (الرومانسيون الجدد). وبتأكيدها على واقع أن صورة المرأة فى السينما لا تستلزم استراتيجية واعية، مقارنةً بحملة إعلانية لكريم حلاقة، تجادل كلير جونستون بأن الأسطورة أصبحت الـ"وسيلة الأساسية التى تُعامل بها النساء فى السينما: فالأسطورة تنقل وتحول أيديولوجية الانحياز الجنسى للرجل Sexism، وتجعلها غير مدركة... ومن ثم تصبح طبيعية". لكن أيقنة الأسطورة (فى نظرها) عرضة للهدم أو الاستجواب، وتستطيع صانعة الأفلام ذات الحس النسوى أو السياسى توظيف هذه العملية لإبداء الشك فى الأسطورة، وفى طبيعيتها الظاهرية. وتبين كلير جونستون باستخدام نتائج تحليلات المؤلف إلى أى مدى أفضت المعالجات المختلفة لصورة المرأة عند جون فورد إلى رؤية أشد تناقضًا (ولو أنها ليست بالضرورة أقل تحيزا لجنس الرجل) من رؤية هوارد هوكس. وقبل أن تنهى مقالها بدعوة إلى جهد كبير متفق عليه لجعل السينما سياسية وترفيهية، تقدم كلير جونستون بعض المقترحات التمهيدية حول إلى أى مدى يمكن لتحليل شكلى ذى توجه أسطورى للمخرجات النساء فى هوليوود (مثل دوروثى أَرزنر وإيدا لوبينو) أن يكتشف عنصر هدم نسوى، غائب فى أفلام أنييس فاردا، وهى مخرجة فرنسية لـ"أفلام فنية".

... هناك، وعلى نحو لم يكن له مثيل، نشأت التصرفات والخواص والأنماط التى نتذكرها جيدًا لمغوية الرجال والفتاة المستقيمة (اللتين قد تكونان الشبيهتين العصريتين والأكثر إقناعًا لشخصيات العصور الوسطى عن الرذائل والفضائل)، كما نشأ رب الأسرة والنذل، وتميز الأخير بشارب أسود وعصا للمشي. وقد طبعت المشاهد الليلية على فيلم أزرق وأخضر. وكان مفرش المائدة ذى المربعات يعبر بشكل حاسم ونهائى عن وسط "فقير ولكن أمين"؛ وثمة زواج سعيد سرعان ما يصبح معرضا للخطر بظلال من الماضى، يُرمز لها بصب الزوجة الشابة قهوة الصباح لزوجها؛ وكان يشار إلى القبلة الأولى دائما بتمليس السيدة على رابطة عنق شريكها على سبيل الملاطفة، كما أنها كانت مصحوبة برفسة من قدمها اليسرى. وكان توجيه الشخصيات مقررا سلفًا طبقًا لذلك(١).

اكتشاف بانوفسكى للتنميط البدائى الذى تميزت به السينما المبكرة قد تثبت فائدته فى كشف الأسلوب الذى تدار به أساطير المرأة فى السينما: لماذا خضعت صورة المرأة لتمييز سريع بينما استمر التنميط البدائى للمرأة مع بعض التعديلات؟. إن الكثير من الكتابة عن تنميط المرأة فى السينما يتبنى رؤية جامدة تجاه الوسيط باعتباره قمعيا ومناورًا، معتمدًا فى ذلك على منطلقها. وبهذه الطريقة، نظر إلى هوليوود على أنها مصنع أحلام ينتج منتجًا ثقافيا ظالمًا. وهذه الرؤية المغالية سياسيا لها علاقة ضعيفة بأفكار مارس أو لينين، التى عبَّرا فيها عن الفن؛ إذ إنهما أشارا إلى أنه لا توجد صلة مباشرة بين تطور الفن وتطور القاعدة المادية للمجتمع. كما أن قصدية الفن التى تتضمنها هذه الرؤية تعتبر فكرة مضللة ومتخلفة جدا، وتعوق إمكانية نقد، قد تثبت فائدته فى تطوير استراتيجية لسينما المرأة. وإذا سلمنا بأن تطور الأنماط النسائية لم يكن استراتيجية واعية لماكينة الأحلام فى

هوليوود، فماذا يتبقى لنا إذن ؟. إن بانوفسكى يحدد أصول الأيقنة والنمط فى السينما على أساس الضرورة العملية: فهو يقترح أن جمهور السينما المبكرة كانت لديه صعوبة كبيرة فى فك شفرة ما يراه على الشاشة. وقد أُدخلت آنئذ الأيقنة الثابتة لمساعدة الجمهور على الفهم وتزويده بحقائق أساسية يستعين بها على استيعاب السرد. والأيقنة، كشكل خاص بعلامة أو بمجموعة علامات قائمة على أعراف معينة فى نطاق أنواع الفيلم الهوليوودية، أصبحت مسئولة جزئيا عن تنميط المرأة فى السينما التجارية عمومًا؛ ولكن واقع وجود تمييز لأدوار الرجال، أكبر بكثير من تمييز لأدوار المرأة فى تاريخ السينما، يتعلق بأيديولوجية الانحياز الجنسى للرجل، ويرتبط بالتضاد الأساسى الذى يضع الرجل داخل التاريخ، وينظر للمرأة على أنها غير تاريخية وأبدية. وعلى امتداد تطور السينما، كان تنميط الرجل يُفسَّر على أنه يتنافى مع تحقيق فكرة "الشخصية"، أما فى حالة المرأة فلم يكن الأمر كذلك، إذ قدمتها الأيديولوجية السائدة على أنها أبديَّة وغير متغيرة، فيما عدا التعديلات الخاصة بالزى. والأساطير التى تحكم السينما لا تختلف عمومًا عن الأساطير التى تحكم المنتجات الثقافية الأخرى. فهى ترتبط بمنظومة معيارية للقيمة تشكِّل كل المنظومات الثقافية فى مجتمع معين. والأسطورة تستخدم الأيقونات، ولكن الأيقونة نقطتها الأشد ضعفًا. وعلاوة على ذلك، من الممكن أن تستخدم الأيقونات (أعنى كصور مألوفة) فى مواجهة وضد الميثولوجيا المرتبطة بها عادة. وفى رسالته لنيل درجة الماجستير عن الأسطورة(٢)، درس الناقد رونالد بارت كيفية عمل الأسطورة، بوصفها الدال على أيديولوجية، من خلال تحليله لنطاق كامل من المفردات: طبق طعام قومى، حفل زفاف فى مجتمع، صورة فوتوغرافية من مجلة بارى ماتش. وهو يحلل فى كتابه إلى أى مدى يمكن أن تُفرَّغ علامة من مغزاها الدلالى الاصطلاحى الأصلى denotative وأن يركب فوقها مغزى دلالى جديد مصاحب Connotative. وما كان يمثل علامة كاملة تشتمل على دال ومدلول يصبح فقط الدال على مدلول جديد، والذى يغتصب بدوره وبمهارة مكان الدلالة الاصطلاحية الأصلية Denotation. وبهذه الطريقة، فإن الدلالة المصاحبة

Connotation يساء فهم مغزاها بسبب الدلالة الاصطلاحية الطبيعية الواضحة بجلاء: وهذا ما يجعلها الدال على أيديولوجية المجتمع الذى تستخدم فيه.

الأسطورة، إذن، كصيغة للحديث أو الخطاب، تمثل الوسيلة الأهم التى يجرى التعامل من خلالها مع النساء فى السينما: فالأسطورة تنقل وتحوِّل أيديولوجية الانحياز الجنسى للرجل وتجعلها غير مدركة ـ وعندما تكون مدركة على نحو ملفق تتلاشى ـ ومن ثم تصبح طبيعية. وهذه العملية تصوغ السؤال المتعلق بتنميط المرأة على ضوء مختلف إلى حد ما. وفى المقام الأول، تتحدى رؤية كتلك، والمتعلقة بأسلوب عمل السينما، فكرة أن السينما التجارية أكثر تلاعبا بصورة المرأة من السينما الفنية. كما يمكن الجدال، وبالتحديد بسبب الأيقنة التى تقوم بها هوليوود، بأن نظامها يبدى بعض المقاومة تجاه الأشكال غير الواعية للأسطورة. وأيديولوجية التحيُّز لجنس الرجل ليست موجودة بدرجة أقل فى السينما الفنية الأوروبية، وإنما يبدو التنميط فيها أقل وضوحًا؛ وهو يكمن فى طبيعة الأسطورة تجاه تفريغ العلامة (صورة المرأة/ وظيفة المرأة فى الحكاية) من مغزاها وتركيب علامة أخرى تبدو طبيعية: فى الواقع يمكن إجراء مناقشة قوية حول الفيلم الفنِّى المشجِّع على غزو أشد للأسطورة ـ وتتخذ هذه النقطة أهمية أكبر عند دراسة نشأة سينما المرأة. إن الرأى التقليدى حول النساء العاملات فى هوليوود (أرزنر، ويبر، لوبينو.. إلخ) هو أنهن كانت لديهن فرصة ضئيلة للتعبير الحقيقى داخل نطاق أيديولوجية التحيُّز لجنس الرجل السائدة؛ وأنهـنَّ كـن نساء رمزيات أو أكثر من ذلك بقليل. والحقيقة أنه بسبب الأيقنة التى تبدى بطرق ما مقاومة ضد الرسم الواقعى للشخصيات، أصبحت الصفات الأسطورية لبعض الأنماط قابلة للفصل بسهولة أكبر ويمكن استخدامها كاختزال للإشارة إلى العرف الأيديولوجى، يتيح فرصة فقده. ومن الممكن فصل الأيقونات من الأسطورة ومن ثم إحداث ارتدادات داخل أيديولوجية التحيز لجنس الرجل التى يصنع الفيلم فى إطارها. وقد استفادت دوروثى أرزنر بالتأكيد من تلك التقنيات، كما أن أفلام نيللى كابلان Nelly Kaplan لها أهمية خاصة فى هذا الصدد. فهى كمخرجة أوروبية

تفهم مخاطر غزو الأسطورة للعلامة فى الفيلم الفنى، وتستفيد بتأنٍ من أيقنة هوليوود لكى نُبطل هذا كله. واستخدام بعض المخرجات النساء (مثل ستيفانى روثمان) للكوميديا المجنونة Crazy Comedy يرجع أيضًا إلى هذه الفكرة الثاقبة.

رفضنا لتحليل اجتماعى للمرأة فى السينما يعنى رفض أى رؤية بلغة الواقعية، وهذا يستلزم قبول الدلالة الاصطلاحية الطبيعية الواضحة للعلامة، كما يستلزم إنكار واقعية الأسطورة فى العملية. والمرأة، داخل نطاق أيديولوجية التحيز لجنس الرجل، وداخل سينما سيادة الرجل، يجرى تقديمها كما يتمثلها الرجل. وفى مقالها الأكثر نفعًا عن الفنان الشعبى ألين جونز (المعنون "أنت لا تدرك ما تفعله، أليس كذلك يا سيد جونز ؟" والمنشور فى مجلة Spare Rib عدد فبراير ١٩٧٣) تشير لورا ميلفى إلى أن المرأة كمرأة غائبة فى فيلم جونز. وترتبط الصورة الفتشية المقدمة بنرجسية الرجل فحسب: فالمرأة لا تمثل نفسها بل تمثِّل، من خلال عملية إحلال، العضو الذكرى. وقد يصدق القول بأنه رغم التأكيد الشديد المبذول للمرأة فى السينما بوصفها "فُرجة" (موضوع للفضول و/ أو السخرية - م) فإن المرأة كمرأة غائبة إلى حد كبير. وقد يؤدى تحليل اجتماعى قائم على دراسة تجريبية للأدوار والموضوعات المتكررة للمرأة إلى نقد بلغة إحصاء للفكرة المتعلقة بـ السيرة المهنية / الوطن / الأمومة / الهوية الجنسية، وإلى دراسة للنساء باعتبارهن الشخصيات الرئيسية فى الحكاية. وإذا درسنا صورة المرأة كعلامة داخل نطاق أيديولوجية التحيز لجنس الرجل فإننا سوف ندرك أن صورتها مفردة واحدة فحسب خاضعة لقانون الاحتمال، وهو قانون عَمِل المخرجون على أساسه أو قاوموه. إن قانون الاحتمال (الذى يحدد طابع الواقعية) فى السينما مسئول وبالتحديد عن قمع صورة المرأة كمرأة وعن الاحتفال بعدم وجودها.

وهذه النقطة تصبح أكثر وضوحًا حين نتأمل فيلمًا، يدور بكامله حول امرأة، وحول فكرة النجمة الأنثى. وفى تحليلهم لفيلم "المغرب" Morocco لـ ستيرنبرج، يصف نقاد "كراسات السينما" النظام الذى يجرى فيه العمل: "لكى يظل الرجل فى مركز الكون، فى نص يتركز حول صورة المرأة، يُجبر المؤلف على كبت الفكرة

المتعلقة بالمرأة ككيان اجتماعى وجنسى (آخريتها Her Otherness)، وعلى إنكار مقابلة الرجل / المرأة إنكارًا تاما. وتصبح المرأة حينئذ كعلامة المركز الكاذب للخطاب السينمائى. والمقابلة الواقعية المطروحة من خلال العلامة هى الرجل / الرجل، والتى يرسخها ستيرنبرج باستخدام ملابس رجالية يغلف بها صورة ديتريتش (مارلين ديتريتش الممثلة التى قامت ببطولة الفيلم ــ م). ويشير هذا التنكر إلى غياب الرجل، وهو غياب يُبطل تأثيره ويعوِّضه الرجل فى الوقت نفسه. وتصبح صورة المرأة الأثر الناجم عن إقصائها وقمعها فحسب. إن الفتشية بكاملها، كما لاحظ فرويد، هى عملية إحلال ذكورى Phallic، وإسقاط لفانتازيا ذكرية نرجسية. وقد اعتمد نظام النجم بكامله على فتشية المرأة. وكثير من الأفلام التى قامت على نظام النجم تركز على النجم بوصفة بؤرة الأحلام الزائفة والمغرِّبة". وهذه الدراسة التجريبية معنية أساسًا بتأثيرات نظام النجم وردود أفعال الجمهور. وما تشير إليه فتشية النجم هو الفانتازيا الجماعية لسيطرة الذكر. ويصبح هذا باعثًا على الاهتمام بشكل خاص حين نتأمل شخصيات ماى ويست Mae West. فكثير من النساء قد دُرسن فى محاكاتها السخرة لنظام النجم، كما أن عدوانها الشفهى محاولة لهدم سيادة الذكر فى السينما. وإذا نظرنا عن قرب فسوف نجد آثار إحلال ذكورى فى شخصياتها التى توحى بالنقيض تمامًا. فالصوت ذاته ذكورى بقوة، وهو يوحى بغياب الرجل، ويرسخ ثنائية رجل/ لا رجل. ويمتلك الثوب الذكورى المميز عناصر فتشية. ويعبر العنصر الأنثوى المقدم، المتمثل فى صورة الأم، عن فانتازيا الرجل الأوديبية. وبكلمات أخرى، فإن شخصيات ماى ويست، على المستوى غير الواعى، تعتبر متسقة مع أيديولوجية التحيز الجنسى للرجل، وهى لا تدمر الأساطير القائمة بأية وسيلة، بل تقويها.

فى افتتاحيتهن الأولى هاجمت محررات مجلة "السينما والمرأة" فكرة نظرية المؤلف، واصفات إياها بأنها "نظرية مستبدة تجعل المخرج نجما فوق العادة، وكأن صنع الأفلام هو عمل رجل واحد" وهذا تقصير فى الفهم أو الإدراك، فمن الواضح تمامًا أن بعض التطورات التى جرت فى نظرية المؤلف أدت إلى ميل نحو تأليه

شخصية المخرج (الرجل)، ويعتبر أندرو ساريس (الهدف الأكبر لهجوم الافتتاحية المشار إليها) أحد أسوأ المذنبين فى هذا الصدد. وتناولـه المـزدرى للمخرجات النساء فى كتابه "السينما الأمريكية" يعطى مؤشرًا واضحًا علـى تحيـزه لجنس الرجل. ومع ذلك فقد سجل تطور نظرية المؤلف تدخلا مهما فى النقد السينمائى: إذ تحدت سجالاتها وجهة نظر هوليوود المتخندقة، عندما أثبتت أوجهها المعيارية المتناغمة والمجردة أن تصنيف الأفلام حسب مخرجيها وسيلة خصبة لتنظيم خبرتنا بالسينما. وبإثباتها أن هوليوود، فى أقل تقدير لها، وهى تقدم أفلاما ممتعة شأنها شأن السينما الفنية، فإنها قد سجلت بذلك خطوة مهمة للأمام. إن محك أى نظرية ينبغى أن يكون مدى إنتاجها لمعرفة جديدة: ونظرية المؤلف أنجزت بالتأكيد هذا الهدف. وقد شددت توسعات إضافية فى نظرية المؤلف[٣] على استخدام النظرية فى وصف البنية غير المقصودة للفيلم. وكما يقول بيتر وولين: "البنية مرتبطة بمخرج فريد، بفرد، لا لأنه يلعب دور فنان، يعبر عن نفسه وعن رؤيته فى الفيلم، ولكن لأنه من خلال قوة استغراقاته يمكن أن تُفَك شفرة معنى منبثق عن اللاوعى وغير مقصود. وهذا ما يدهش عادة الفرد المعنى بالأمر". وبهذه الطريقة يتحـرر بيتر وولين من الفكرة العامة المتعلقة بالقدرة على الإبداع والتى تهيمن علـى الفكـرة العامة المتعلقة بالـ"فن"، ومن فكرة القصدية سواء بسواء.

وباختصار فإن دراسة أساطير المرأة التى تشكل أسـاس أفـلام مخـرجيْن هوليووديين هما فورد وهوكس، وتستفيد فى ذلـك مـن النتـائج والاستبـصارات المستمدة من نظرية المؤلف، هذه الدراسة يمكن أن تؤدى إلـى إدراك أن صـورة المرأة تتخذ معانى مختلفة تمامًا داخل النصوص المختلفة لكلا المـؤلفيْن: كمـا أن تحليلا قائما على أساس حضور أو غياب شخصيات البطلة "الإيجابية" فى الأعمال الكاملة للمخرجيْن نفسيهما قد تطرح رأيا مختلفًا تمامًا. إن ما يشير إليه بيتر وولين على أنه "قوة استغراق المؤلف" (والذى يشمل هواجسه عن المـرأة) نـاتج عـن التاريخ المحلَّل نفسيا للمؤلف. وهذه الشبكة المنظَّمة من الهواجس خـارج مجـال خيار المؤلف.

تحتفل أفلام هوكس بتماسك وشرعية الجماعة المقصورة على الذكور فقط، والمكرسة لحياة الحركة والمغامرة ولأخلاقيات مهنية صارمة. وعندما تدخل النساء إلى عالم تلك الجماعة فإنهن يمثلن تهديدًا لوجودها الفعلى. ومع ذلك يبدو أن النساء يمتلكن صفات "إيجابية" فى أفلام هوكس: فهن غالبا نساء عاملات، ويبدين علامات استقلال وعدوان تجاه الرجل، وعلى الأخص فى كوميدياته المجنونة Crazy Comidies. وقد أشار روبين وود، وهو محق تمامًا، إلى أن الكوميديات المجنونة تصور صيغة معكوسة لعالم هوكس. فالرجل مهان غالبًا أو مُقدَّم على أنه صبيانى ومرتد إلى حالة الطفولة. وأفلام مثل "فتاة مهذبة" Bringing Up Baby و"فتاته فرايدى" His Girl Friday، و"السادة يفضلون الشقراوات" Gentlemen Prefer Blondes يوحِّدها، كما قال روبين وود "الهزل والرعب"، كما أنها أفلام "مزعجة". وعند هوكس يوجد فقط الرجل واللارجل: لكى يكون مقبولاً فى عالم الرجال؛ والمرأة يجب أن تصبح رجلاً، ولكنها اختياريا تصبح امرأة كرجل (مارلين مونرو فى فيلم "السادة يفضلون الشقراوات". وهذه الصفة المزعجة فى أفلام هوكس ترتبط مباشرة بوجود المرأة؛ فهى حضور دائم يجب إلغاؤه. أما عالم فورد فهو مختلف تمامًا، وتلعب فيه المرأة دورًا محوريا: حول وجودها، حيث التواترات بين الرغبة فى الوجود الجوّال والرغبة فى الاستقرار/ الفكرة المتعلقة بالبريَّة والحديقة المحيطة بها. والمرأة عند فورد تمثل الوطن المصحوب بإمكانية الثقافة: إنها تصبح صفرًا يبدى فورد أعلاه موقفه المتناقض بشدة تجاه مفاهيم الحضارة و"الكلية" السيكولوجية.

وفى حين يتضمن تصوير المرأة عند هوكس مواجهة مباشرة مع الحضور الإشكالى (الصادم) لها، وهى مواجهة ناتجة عن حاجته لقمعها، فإن تعامل فورد مع المرأة كرمز للحضارة يُعقد إلى حد كبير كل القضية المتعلقة بقمعها فى أفلامه، ويترك مجالاً لظهور عناصر تقدمية بدرجة أكبر (على سبيل المثال فيلمى: "سبع نساء" Seven Women، و"خريف شيين").

نحو سينما مضادة

"ليس هناك شيء مثل التلاعب بالكتابة والأفلمة أو الإذاعة. والقضية إذن ليست ما إذا كانت الوسائط يجرى التلاعب بها أم لا، بل السؤال هو من يتلاعب بها؟ ولا تتطلب خطة ثورية متلاعبين لإخفائها؛ بل إنها على العكس يجب أن تجعل كل شخص متلاعب"(٤).

يقترح إنزنبرج أن التناقض الأساسى الفاعل فى الوسائط هو التناقض بين تكوينها الحالى وإمكانياتها الثورية. ومن الواضح تمامًا أن استخداما استراتيجيا للوسائط، وللسينما على الأخص، أمر جوهرى لنشر أفكارنا. ولكن إمكانية التغذية الاسترجاعية فى الوقت الحالى ضعيفة رغم أن احتمالاتها موجودة بالفعل. وعلى ضوء إمكانيات كتلك يصبح من المهم على الأخص إجراء تحليل لما هى طبيعة السينما، وما هو الاستخدام الاستراتيجى الذى يمكن تبنيه فى كل أشكالها: السينما السياسية / سينما الترفيه التجارية. والجدالات العنيفة المدافعة عن القدرة الإبداعية عند المرأة رائعة ما دمنا مدركين أنها سجالات. وفكرة قدرة المرأة على الإبداع فى حد ذاتها فكرة محدودة مثل فكرة قدرة الرجل على الإبداع. والفكرة أساسًا تصور مثالى يعلى من شأن فكرة "الفنان" (المنطوية على شرك النخبوية) ويحط من قدر أى رأى عن الفن بوصفه شيئًا ماديا داخل سياق ثقافى يشكله ويتشكل من خلاله.

إن كل الأفلام أو الأعمال الفنية منتجات: وهى فى التحليل النهائى منتجات لنظام علاقات اقتصادية قائمة بالفعل، وهذا ينطبق بالدرجة نفسها على الأفلام التجريبية والأفلام السياسية وسينما الترفيه التجارية، والأفلام هى أيضًا منتج أيديولوجى ــ منتج لأيديولوجية برجوازية. وفكرة أن الفن شامل، وأنه من ثم خنثوى من حيث الإمكانية، هذه الفكرة هى أساسًا فكرة مثالية: فالفن يمكن تعريفه على أنه خطاب داخل وضع معين، وبالنسبة لهدف سينما المرأة فهو داخل أيديولوجية البرجوازية المتحيزة لجنس الرجل والمهيمنة على الرأسمالية. ومن

المهم أن نشير إلى أن مهام الأيديولوجية لا تستلزم عملية خداع/ قصد، فالأيديولوجية عند ماركس حقيقة لا مجرد كذبة. وعدم فهم ذلك يمكن أن يؤدى إلى تضليل بلا حدود؛ فليست هناك وسيلة تمكننا من إزالة الأيديولوجية، كما لو أن المسألة جهد إرادوى. وهذا الأمر مهم للغاية عندما ترد الأيديولوجية فى مناقشة سينما المرأة. فأدوات وتقنيات السينما، كجزء من الواقع، تعبير عن الأيديولوجية السائدة: إنهما ليستا محايدتين، كما يظهر من اعتقاد الكثير من صناع الأفلام "الثوريين". إنه غموض مثالى أن نعتقد بأن "الحقيقة" يمكن الإمساك بها بواسطة آلة التصوير، أو أن ظروف إنتاج فيلم (فيلم مصنوع بكامله على أيدى نساء) يمكنها أن تعكس فى حد ذاتها وضع تلك الظروف. كما أن قول إن المعنى الجديد يتعين أن "يُصنَع" داخل النص السينمائى يعد قولا طوباويا فحسب. فقد طوِّرت آلة التصوير لتنسخ الواقع بدقة، ولكى تحمى الفكرة البرجوازية عن الواقعية، والتى كانت قيد الاستبدال فى التصوير الزيتى. كما أنه يمكن تمييز عنصر من نزعة التحيز لجنس الرجل يتحكم فى التطور التقنى لآلة التصوير. والحقيقة أن آلة التصوير خفيفة الوزن طوِّرت فى الثلاثينيات (من القرن العشرين) أثناء حكم النازى من أجل أغراض الدعاية؛ وهذا السبب لم يكن معروفاً حتى الخمسينيات، إذ ظل الاستخدام العام المزعوم لها غامضًا.

إن الكثير من سينما المرأة الناشئة استمد جمالياته من التقنيات الفعلية للتليفزيون والسينما (مثل فيلمى "ثلاث حيوات" Three Lives، و"نساء يتحدثن" Women talking) وقد استشهد فى هذا الصدد بتأثير مهم لفيلم "بورتريه لجاسون" Portrait of Jason للمخرجة شيرلى كلارك. وهذه الأفلام تقدم بإسهاب صورًا للنساء وهن يتحدث إلى آلة التصوير عن تجاربهن، مصحوبة بالقليل من تدخل أو حتى عدم تدخل صانعة الفيلم. وتلخص كيت ميليت Kate Millett معالجتها فى فيلم "ثلاث حيوات" قائلة: "لم أكن أرغب فى تحليل أى شىء إضافى، بل كنت أريد التعبير"، وتضيف: "الفيلم وسيلة قوية جدا لكى يعبر المرء عن نفسه".

من الواضح أنه إذا سلمنا بأن السينما تتضمن إنتاج علامات، فإن فكرة عدم التدخل تعتبر إلغازًا صرفًا. فالعلامة على الدوام منتج. وما تمسك به آلة التصوير بالفعل هو العالم "الطبيعى" للأيديولوجية السائدة. وسينما المرأة لا يمكنها تحمل تلك النزعة المثالية؛ فـ"حقيقة" قمعنا لا يمكن "الإمساك" بها على شريط السلولويد من خلال "براءة" آلة التصوير: إذ يتعين أن تكون مرتَّبة / مصنَّعة. والمعانى الجديدة يتعين ابتكارها بتمزيق نسيج السينما البرجوازية الذكورية داخل متن الفيلم. وكما يشير بيتر وولين فإن "الواقع متكيِّف دائمًا". ومنهج إيزنشتاين مفيد فى هذا المجال. فباستخدامه للتشظى كاستراتيجية ثورية تولِّد مفهوم من تعارض صورتين نوعيتين، يجرى توظيفه كمفهوم مجرد فى الخطاب السينمائى. وفكرة التشظى كوسيلة للتحليل تختلف تمامًا عن استخدام التشظى الذى تقترحه باربرا مارتينو فى مقالها. فهى تنظر للتشظى على أنه تجاور للعناصر المنفصلة (انظر فيلم حب الأسد Lion's Love) لإحداث أصداء عاطفية؛ ولكن هذه الأصداء لا توفر وسيلة لفهمها داخل إطارها. كما أن تلك الاستراتيجية فى سياق سينما المرأة قابلة لاستردادها بالكامل من جانب الأيديولوجية السائدة: إنها، فى الواقع، تعتمد على العاطفية والغموض، وتدعو إلى غزو الأيديولوجية. والمنطق الأساسى لهذا المنهج هو الكتابات الآلية التى طورها السيرياليون. كما أن الرومانسية لن تمدنا بالأدوات الضرورية لبناء سينما مرأة: فتشييئنا لا يمكن التغلب عليه بسهولة عن طريق اختبارها فنيا. وهى يمكن أن تكون موضع تحدٍّ فقط بتطوير وسائل لاستجواب سينما الرجل البرجوازية. وعلاوة على ذلك فإن الرغبة فى التغيير يمكن أن تتحقق فقط بالاعتماد على الفانتازيا. وتكمن خطورة تطوير سينما عدم تدخل (صانعة الفيلم) فى أنها تعزز ذاتية سلبية على حساب التحليل. إن أى استراتيجية ثورية يجب أن تعترض على تصوير الواقع؛ لأنه ليس كافيا لمناقشة قمع المرأة داخل النص السينمائى؛ كما يجب أيضًا استجواب اللغة السينمائية / تصوير الواقع لإحداث ثغرة بين الأيديولوجية والنص. ومن المفيد فى هذا المجال دراسة أفلام صنعتها نساء داخل نظام هوليوود، وهى أفلام حاولت من خلال وسائل شكلية

إحداث اضطراب بين الأيديولوجية المتحيزة لجنس الرجل والنص السينمائى؛ ويمكن للأفكار الثاقبة الناتجة عن دراسة تلك الأفلام أن توفر خطوطاً مرشدة تعتمد عليها سينما المرأة الناشئة.

دوروثى أرزنر وإيدا لوبينو

دوروثى أرزنر ولويز ويبر Lois Weber هما بالفعل المرأتان الوحيدتان العاملتان فى هوليوود طوال العشرينيات والثلاثينيات (من القرن العشرين ـ م)، اللتان تدبرتا مسألة إيجاد مجموعة أعمال متسقة فى السينما: ولكن للأسف فالمعروف عن أعمالهما قليل جدا حتى الآن. وتحليل أحد أفلام دوروثى أرزنر الأخيرة وهو "ارقصى يا فتاة، ارقصى" Dance, Girl, Dance والذى صنع عام ١٩٤٠ يقدم فكرة ما عن تناولها لسينما المرأة داخل أيديولوجية هوليوود المتحيزة لجنس الرجل. وكقصة لملهاة تقليدية، يتركز الفيلم حول حيوات فرقة من بنات راقصات جار عليهن الزمن. والشخصيتان الرئيسيتان بابلز وجودى نموذجان للرسم البدائى الأيقونى للمرأة ـ مغوية الرجال والمستقيمة ـ الذى أوضحه بانوفسكى. ومن خلال عملها فى إطار هذا التنميط الفج تنجح أرزنر فى توليد نقد داخلى له داخل النص السينمائى. فبابلز تحتال للحصول على وظيفة، وتصبح جودى أداتها، بعملها الذى تقوم به، وهو رقص الباليه للترفيه عن جمهور كله رجال. ويتركز نقد أرزنر حول فكرة المرأة كموضوع للفضول والسخرية (كـ"فرجة" ـ م) وكمؤدية (لدور) فى عالم الرجال. وتظهر الشخصيات الرئيسية فى شكل محاكاة ساخرة (باروديا) للأداء، وتمثل أقطابًا متعارضة لأساطير الأنثوية، التأكيد على الأمور الجنسية المواجهة للفضيلة والبراءة.

والتناقض الرئيسى المعبر عن وجودهن كمؤديات إلى ملذات الرجال هو تناقض ينبغى على معظم النساء أن تدركه: التناقض بين الرغبة فى إسعاد الرجل والتعبير عن الذات: بابلز تحتاج إلى إسعاد الرجل، بينما تسعى جودى إلى التعبير

عن ذاتها كراقصة باليه. وكلما توالت أحداث الفيلم، ترسخت بثبات عملية سلوك وحيدة الاتجاه منطوية على إهانة جودى كأداة. وقرب النهاية تقوم أرزنر بعملها، الدال على البراعة، محدثة ثغرة في نسيج الفيلم بكامله، ومعرية تأثيرات الأيديولوجية فى بناء نمط المرأة. فجودى فى نوبة غضب تهاجم جمهورها وتعلمه برأيها فيه. وهذه العودة للتدقيق، فيما يفترض أنه عملية وحيدة الاتجاه داخل الفيلم، جعلتنا نكتشف أن العملية تنطوى على هجوم مباشر على الجمهور داخل الفيلم، وعلى جمهور الفيلم ذاته، وأنها تحمل تأثير التحدى المباشر للفكرة المتعلقة بالمرأة كموضوع للفضول أو السخرية.

مقاربة إيدا لوبينو لسينما المرأة مختلفة إلى حد ما. فهى كمنتجة ومخرجة مستقلة تعمل فى هوليوود على مدى الخمسينيات اختارت العمل وإلى درجة كبيرة جدا داخل إطار الميلودراما، وهى نوع قدم أكثر من أى نوع آخر رؤية أقل تجسيدًا للفكرة المتعلقة بالمرأة (كموضوع للفضول أو السخرية). وكما تشير كتابات سيرك Sirk فإن هذا النوع قابل للتكيف مع التعبير عن الذات وغير قابل لتجسيد فكرة قمع المرأة. ويمدُّنا التحليل لفيلم لوبينو الروائى الأول "غير مطلوب القبض عليه" Not Wanted بفكرة ما عن الغموض المزعج فى أفلامها وعلاقته بأيديولوجية التحيز لجنس الرجل. وعلى خلاف أرزنر فإن لوبينو ليست معنية بتوظيف وسائل شكلية خالصة لتحقيق هدفها؛ كما أن من المشكوك فيه أنها تعمل بوعى على هدم الأيديولوجية المتحيزة لجنس. ويروى الفيلم قصة فتاة شابه هى سالى كيلتون، والقصة تروى من وجهة نظرها الشخصية وتُصفَّى من خلال خيالها. ولدى سالى طفل غير شرعى تبنته أخيرا؛ ولأنها غير قادرة على تفهم مسألة افتقاد الأطفال، فقد اختطفت هذا الطفل من عربة أطفال، وانتهى بها الأمر إلى الوقوع فى أيدى السلطات. وتعثر فى النهاية على بديل للطفل فى شخص شاب قعيد، ومن خلال عملية خصى رمزية – يكون مجبرًا فيها على تعقبها إلى أن يعجز عن الوقوف على قدميه، فتساعده على النهوض بينما يقوم بإيماءات أشبه بإيماءات الأطفال – تتوفر "النهاية السعيدة". ومع أن أفلام لوبينو لا تهاجم أو تعرى صراحة، وبأى

شكل، تأثيرات الأيديولوجية المتحيزة لجنس الرجل، فإن الأصداء داخل الحكاية الناتجة عن التقارب بين رافدين متضادين ـ أساطير هوليوود عن المرأة فى مواجهة المنظورى النسوى ـ تُحدث سلسلة من التشوهات فى البنية الفعلية للحكاية؛ كما أن سمة الإعاقة تضع الفيلم تحت علامة المرض والإحباط. و"النهاية السعيدة" المعكوسة للفيلم مثال على هذه العملية.

الهدف من وراء الإشارة إلى أهمية مخرجات من هوليوود مثل دوروثى أرزنر وإيدا لوبينو هدف مزدوج. فهى فى المقام الأول محاولة سجالية لإعادة الاهتمام بهوليوود بعد الهجمات التى شنت عليها. وثانيًا، أن تحليلاً لتأثيرات الأسطورة وإمكانيات هدمها فى نظام هوليوود، يمكن أن تثبت فائدته فى تحليل استراتيجية لهدم الأيديولوجية عمومًا.

ربما ينبغى أن يقال شيء ما حول السينما الفنية الأوروبية، فلا شك أنها عرضة لغزو الأسطورة بدرجة أكبر من سينما هوليود. وتتضح هذه النقطة تمامًا حين ندرس أفلام ريفنشتال وكومبانيز Companeez، وترنتجنانت Trintignant وفاردا وأخريات. وأفلام فاردا على الأخص مثال جيد على أعمال كاملة لفنانة تمجد الأساطير البرجوازية عن المرأة، وما يصاحبها من براءة ظاهرية للعلامة. وفيلم "الحظ السعيد" Le Bon heur على وجه الخصوص يغرى بتحليل بارتوى (قائم على كتابات رونالد بارت ـ م) ! فتصوير فاردا للأوهام الأنثوية يشكل أحد التقديرات التقريبية الأقرب إلى أحلام اليقظة السطحية، التى تحافظ على ديمومتها صناعة الإعلان التى قد توجد فى السينما. وأفلامها تبدو بريئة تمامًا من تأثيرات الأسطورة: والحقيقة أن هدف الأسطورة هو فبركة طابع البراءة، الذى يصبح كل شيء فيه "طبيعيًا": واهتمام فاردا بالطبيعة تعبير مباشر عن هذا الانسحاب من التاريخ: فالتاريخ حُوِّل إلى طبيعة، تتضمَّن التخلص من كل الأسئلة، لأن كل شيء يبدو "طبيعيًا". ليس هناك أى شك فى أن أفلام فاردا أفلام رجعية: فهى برفضها للثقافة، وبوضعها للمرأة خارج التاريخ، تسجل خطوة إلى الوراء فى سينما المرأة.

خلاصة

أى نوع من الاستراتيجية، إذن، يصبح مناسبا لهذه المرحلة الخاصة من الزمن ؟. إن تطوير العمل الجماعى خطوة أساسية للأمام، وكوسيلة لاكتساب المهارات والإسهام بها فإن ذلك التطوير يشكل تحديا هائلاً لخصوصية الرجل فى صناعة السينما؛ وبوصفه تعبيرًا عن الأختيَّة فإنه يقترح بديلاً فعالاً للبنيات الأبوية الصارمة لسينما الرجل، ويقدم فرصًا حقيقية لحوار حول طبيعة سينما المرأة داخل تلك السينما. وفى هذه المرحلة من الزمن ينبغى تطوير استراتيجية تشمل، على السواء، الفكرة المتعلقة بالأفلام كوسيلة سياسية وكوسيلة للترفيه. ولزمن طويل جدا اعتبرت تلك الفكرة بمثابة الجمع بين قطبين متعارضين لديهما أرضية مشتركة ضعيفة. ولكى نقاوم تشييئنا فى السينما يجب أن تنطلق فانتازيانا الجماعية: ويجب أن تجسد سينما المرأة العمل من خلال الأمانى: ويتطلب ذلك الهدف استخدام فيلم الترفيه. فالأفكار المستمدة من فيلم الترفيه ينبغى أن تعطى شكلاً للفيلم السياسى، والأفكار السياسية ينبغى أن تعطى شكلا لسينما الترفيه: إنها عملية مزدوجة الاتجاه. وأخيرًا، فالتأكيد القمعى والمتزمت بأن سينما المرأة هى صنع جماعى للأفلام، هو تأكيد مضلل ولا ضرورة له: إذ ينبغى أن نسعى للعمل على كافة المستويات: داخل السينما التى يهيمن عليها الرجال وخارجها. وقد حاول هذا المقال توضيح أهمية أفلام المرأة المصنوعة داخل النظام. ولابد من تجنب الإرادوية والطوباوية لانبثاق أية استراتيجية ثورية. والفيلم الجماعى لا يمكن أن يعكس فى حد ذاته ظروف إنتاجه. وما توفره المناهج الجمعية هو الإمكانية الفعلية لدراسة كيفية تأثير السينما، وكيف نستطيع أن نستجوب بأفضل صورة وأن نوضح تأثيرات الأيديولوجية. ومن هذه الاستبصارات سوف يتشكل مفهوم ثورى أصيل لسينما مضادة مؤيدة لنضال المرأة.

هوامش

(١) انظر:

Erwi Panofsky in Style and Medium in the Motion Pcitures, 1934 and in Film: An Anthology, Dan Tllbot ed. New York, 1959.

(٢) انظر:

Mythologies. Jonothan Cape, London, 1971.

(٣) انظر:

Peter Wollen, Signs and Meanings in the Cinema, Secker and Warburg, Cinema One Series, London, 1972.

المترجم فى سطور

- **حسين بيومى**
- ناقد سينمائى ومترجم
- نشر العشرات من المقالات والدراسات المؤلفة والمترجمة فى مجلات مصرية وعربية.
- صدرت له كراستان سينمائيتان عن مهرجان القاهرة السينمائى الدولى عامى ١٩٩٢، ١٩٩٤ عن الفنانة ماجدة الصباحى والفنان فريد شوقى على التوالى.
- صدر له كتاب «الرقابة على السينما: القيود والحدود» عام ٢٠٠٢ عن جمعية نقاد السينما المصريين.
- عضو مجلس تحرير مجلة «النقد السينمائى» ومستشار مجلة «السينما الجديدة» عير الدوريتين الصادرتين عن جمعية نقاد السينما المصريين.
- عضو لجان تحكيم فى مهرجانات سينمائية دولية ممثلاً للاتحاد الدولى للصحافة السينمائية ولجمعية نقاد السينما المصريين.

من ترجماته

- دوستوفسكى: تأليف ف. يرميلوف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
- آلة الطبيعة: الايكولوجيا من منورى تطورى، تأليف بول ايرليش، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، عام ٢٠٠٠.

ومن مراجعاته

- كوكب الأرض: نقطة زرقاء باهتة، رؤية لمستقبل الإنسان في الفضاء، تأليف كارل ساجان، ترجمة د. شهرت العالم، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، العدد ٢٥٤، فبراير ٢٠٠٠.

المحرر فى سطور

- **بيل نيكولز**
- أستاذ السينما حاليًا بجامعة سان فرانسيسكو ومنذ عام ١٩٨١، وأستاذ زائر للدراسات البصرية والسينما فى جامعات أمريكية أخرى واسترالية.
- ناقد سينمائى يسهم بالكتابة فى كبريات المجلات السينمائية المتخصصة مثل «فيلم كوارترلى».
- مستشار وخبير لدى عدد من المتاحف ومعهد السينما الأمريكى وعضو هيئة تحرير لمجلات سينمائية.
- صدرت له ستة كتب وهى: «أفلام ومناهج» فى مجلدين عامى ١٩٧٦، ١٩٨٥ على التوالى (تحرير) إلى جانب الكتب المؤلفة الأربعة التالية:
  - **Newsreel: Film and Revolution on the American Left, 1980.**
  - **Ideology and the Image, 1981.**
  - **Representing Reality: Issues and Concepts in Doctumentary, 1991.**
  - **Blurred Boundaries: Questions of meaning in Contemporay Culture, 1994**

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

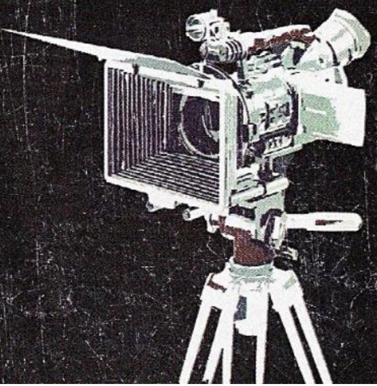
٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

يعد هذا الكتاب إضافة مهمة إلى كتب السينما المترجمة فى مجالى النقد والنظرية؛ فرغم وجود القليل جدا من الكتب المترجمة -قياسا إلى مئات الكتب الصادرة بالإنجليزية والفرنسية- المعنية بالنقد والنظرية، معظمها (وخصوصا فى مجال النقد) تجميع لمقالات مؤلف واحد أو نقاد بلد واحد، كما أن كتب النظرية تكاد تكون قد توقفت عند حدود النظريات الكلاسيكية ولم تتعدها إلى النظريات الأحدث. هذا الكتاب يعتمد على منهجية واضحة فى اختيار نصوصه كما يشير عنوانه وكما يتأكد من خلال القراءة، فالمحرر قام بتجميع المقالات والدراسات هنا تحت عناوين لمناهج مختلفة مثل النقد السياقى، ونقد النوع، ونقد المؤلف، والنقد النسوى؛ علاوة على فصله النقد السياقى عن نقد الشكل وهو يقدم تبريرا لمنهجيته فى مقدمته الضافية.



الغلاف: عمرو الكفراوى